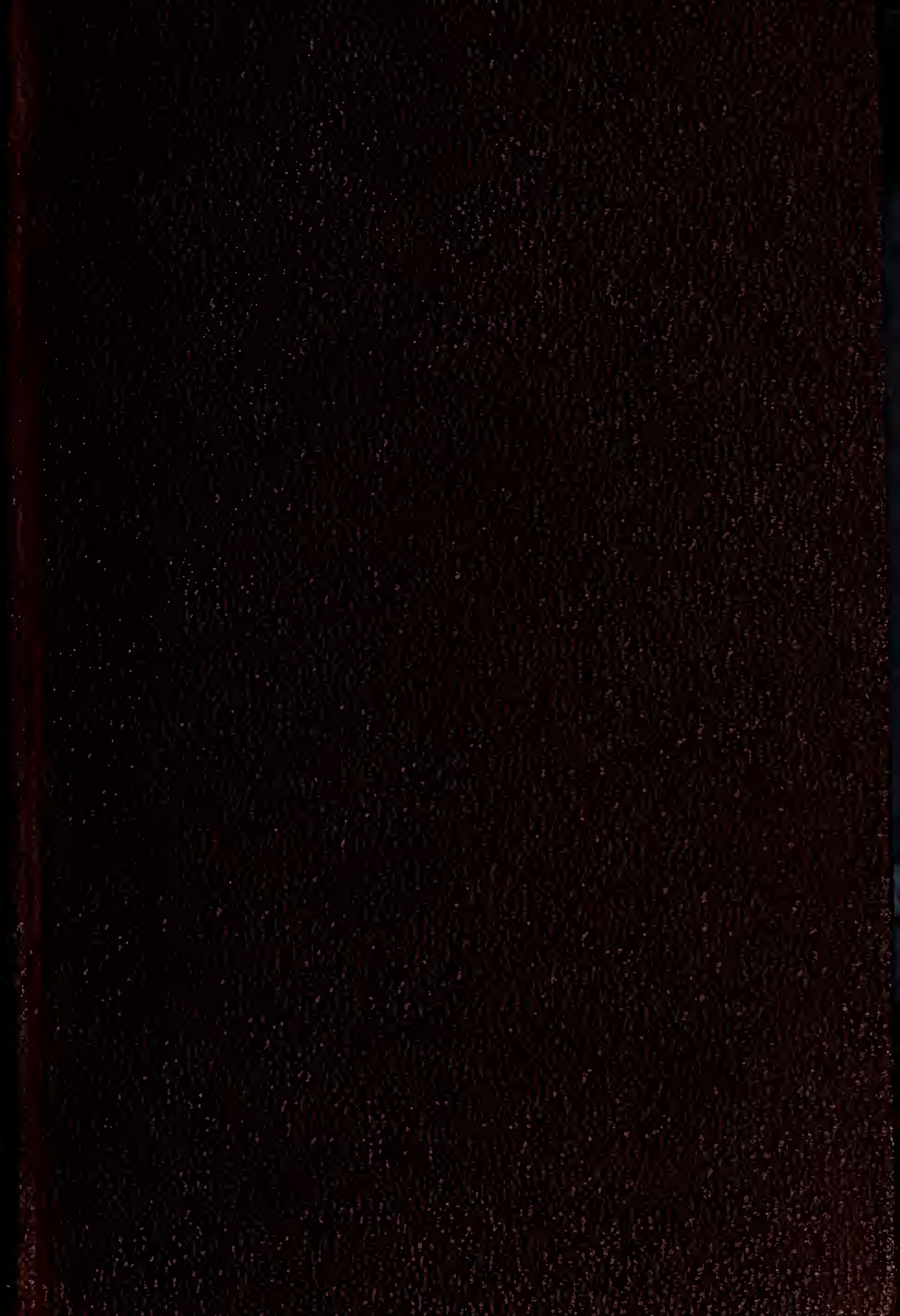


LES MUSÉES

D'ESPAGNE

LES MUSÉES D'EUROPE,

PAR M. LOUIS VIARDOT,

SE COMPOSENT DE 5 VOLUMES IN-18 ANGLAIS.

Chaque volume se vend séparément.

MUSÉES D'ITALIE. 1 volume, broché.
— D'ESPAGNE. 1 volume, broché.
— D'ALLEMAGNE. 1 volume, broché.
— D'ANGLETERRE, DE BELGIQUE, DE HOLLANDE ET DE RUSSIE. 1 volume, broché.
— DE FRANCE (Paris). 1 volume, broché.

Paris. — Imprimerie de Ch. Lahure et Cie, rue de Fleurus, 9.

LES MUSÉES D'ESPAGNE

GUIDE ET MEMENTO

DE L'ARTISTE ET DU VOYAGEUR

SUIVIS

DE NOTICES BIOGRAPHIQUES

SUR LES PRINCIPAUX PEINTRES DE L'ESPAGNE

PAR LOUIS VIARDOT

TROISIÈME ÉDITION
TRÈS-AUGMENTÉE

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14

1860

PRÉFACE.

Si le volume des *Musées d'Italie*, qui commence par une introduction sur les *Origines traditionnelles de la peinture moderne*, peut promettre, pour l'Italie, quelque utilité comme guide et memento des artistes et des voyageurs; s'il peut même servir aux recherches des amis de l'art qui se résignent à en étudier les monuments étrangers sans quitter leur pays; — celui-ci se recommande, pour l'Espagne, par une utilité plus grande encore, et plus évidente. L'Espagne n'avait jamais été, comme l'Italie, le but ordinaire des voyages, et, depuis quelques années, une curiosité bien légitime et bien justifiée conduit d'assez nombreux visiteurs dans cette contrée abandonnée jusqu'alors et restée à peu près inconnue. D'une autre part, ses musées sont tout récents, même le *Museo del Rey* de Madrid, le plus riche du monde, et nulle publication, avant la mienne, n'avait encore révélé à l'Europe l'existence des trésors que cachaient, depuis trois siècles, les résidences et les monastères de fondation royale : double motif pour rendre plus opportun, plus nécessaire en quelque

sorte, un livre qui se propose, à l'égard des musées d'Espagne, d'être aussi guide et memento.

Si l'on s'étonnait d'y trouver un chapitre sur l'Alhamrâ, comme, dans le volume où sont décrits les musées de la Grande-Bretagne, un chapitre sur l'abbaye de Westminter, je prierais de remarquer que, pour l'architecture et la statuaire, ces monuments célèbres sont deux véritables musées, et que les chapitres qui leur sont consacrés ont d'ailleurs l'avantage de couper et de diversifier par d'autres matières l'inévitable monotonie des descriptions de tableaux. Diminuer un défaut, c'est donner une qualité.

Ce volume contient de plus une seconde partie qui pourrait également paraître étrangère aux musées proprement dits, mais qui ne mérite pas moins, il me semble, de trouver place à leur suite. Ce sont de courtes notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne. Comme ces peintres sont moins connus, et depuis moins longtemps que ceux de l'Italie ou des Flandres, il m'a paru très-utile de joindre aux appréciations de leurs œuvres quelques renseignements sur leur vie.

P. S. Dans la préface d'une toute récente publication, intitulée le *Musée royal de Madrid* (1859), M. le comte L. Clément de Ris, s'exprime ainsi sur les précédentes éditions des *Musées d'Espagne* :

« Il y a une quinzaine d'années, M. Louis Viardot avait déjà publié sur le même sujet un travail des plus intéressants, des mieux faits, et auquel on ne rend pas,

selon moi, toute la justice qu'il mérite. Je n'ai ni la prétention de le faire oublier, ce qui serait injuste; ni celle de lutter avec lui, ce qui serait au-dessus de mes forces. Le seul avantage que je puisse avoir sur M. Viardot n'est pas de mon fait. A l'époque où il visita le Musée de Madrid, tous les tableaux qui le composent actuellement étaient loin d'y être rassemblés. Le fonds existait déjà, mais une bonne partie ornait encore les voûtes froides du palais de l'Escurial, où M. Viardot en releva beaucoup, mais dont toutes les toiles ne furent pas inventoriées par lui. Le mérite de ce compte-rendu, si c'en est un, est donc d'être plus complet que celui de mon prédécesseur. »

Je saisis l'occasion qui m'est offerte par cette édition nouvelle pour remercier publiquement M. Clément de Ris de sa bienveillance et de sa courtoisie. Qu'il me permette toutefois de faire observer que lorsque, avant lui, j'ai visité le *Museo del Rey*, c'était après l'heureuse révolution politique qui lui rendit tous les trésors d'art enfouis jusque-là dans les solitudes de l'Escorial, et que je l'ai trouvé, dès ce temps, aussi complet en tous genres qu'il pouvait l'être à l'époque plus rapprochée où M. Clément de Ris eut la bonne fortune de le visiter à son tour. Il n'a donc pu qu'ajouter à mes appréciations antérieures celles d'un amateur très-éclairé, d'un juge très-compétent, et je m'applaudis de trouver presque toujours dans ses opinions la justification des miennes.



INTRODUCTION.

Avant d'introduire et de diriger le lecteur dans les musées d'Italie, j'avais eu soin de le conduire, par une dissertation sur les *origines traditionnelles* de la peinture, jusqu'à l'époque historique où se fit la *renaissance* des beaux-arts, où se fondèrent et se développèrent les écoles par qui ces musées furent peuplés de chefs-d'œuvre. Je ne saurais m'abstenir, au moment de faire pénétrer dans les musées de l'Espagne le voyageur qui veut bien me prendre pour guide, de lui faire d'abord embrasser d'un rapide coup d'œil la marche historique qu'a suivie la peinture dans cette contrée pour y parcourir les trois phases qui semblent imposées providentiellement à toutes les choses humaines, l'origine, le progrès, la décadence.

Pour trouver la naissance de l'art en Espagne, il ne faut remonter ni aux Romains, car ce serait l'art antique dont la barbarie a coupé la pleine tradition, ni aux Goths, qui furent justement l'un des peuples destructeurs de la civilisation gréco-romaine, ni aux Arabes, nation éminemment policée et civilisatrice, mais iconoclaste, à qui la défense religieuse de reproduire aucune image d'être vivant, interdisant jusqu'aux tentatives de la peinture et de la statuaire, ne dut laisser à cultiver d'autre art que l'architecture.

Il faut, après le lent et laborieux développement du moyen âge, s'approcher de l'époque que désigne ce nom significatif de *Renaissance*, où semblèrent simultanément reparaître au monde toutes les connaissances humaines. L'architecture, de tous les arts le plus nécessaire à l'homme, aussi bien pour le culte de la religion que pour l'abri de la famille, se montre partout le premier. En Espagne, les cathédrales de Léon, de Saint-Jacques, de Tarragone, de Burgos, de Tolède, étaient élevées avant la fin du moyen âge. La sculpture, qui fournit à l'architecture tous ses ornements, et qui s'exerce avec les mêmes matières, le marbre, la pierre, le bois, doit naître la seconde. Ce fut ainsi pour l'Espagne, où des essais importants signalent le XIVe siècle. En 1376, le *maestro* Jayme Castayls, de Barcelone, exécutait les statues de la grande façade de la cathédrale de Tarragone; en 1380, le *maestro* Anrique, en 1399, Fernan Gonzalez, élevaient les mausolées d'Henri II et de don Pedro Tenorio dans la cathédrale de Tolède, où l'on admire encore ces beaux ouvrages primitifs. Au commencement du XVe siècle, vers 1420, Miguel Ruiz, Alyar Martinez, Alvar Gomez, et jusqu'à vingt-six autres ouvriers, artistes déjà, travaillaient à l'envi aux ornements de cette basilique, tandis qu'à la même époque, Pedro Juan et Guillen de la Mota élevaient le grand retable d'albâtre dans la cathédrale de Tarragone. De nouveaux sculpteurs les suivirent, les surpassèrent, jusqu'à ce qu'enfin, un siècle plus tard, Diego de Siloé, Alonzo Berruguete, Gaspar Becerra et une foule d'autres allassent chercher en Italie et rapporter dans leur pays les leçons d'un art qu'avait appris aux Italiens la statuaire antique. Jusque-là, et pendant l'époque qui précède immédiatement la Renaissance, les Espagnols portaient dans les contrées étrangères le nom et le talent de leurs sculpteurs. Ainsi ce fut un Espagnol, Juan de la Huerta, de Daroca en Aragon, qui, vers 1450, alla élever dans la chartreuse de Dijon le tombeau du duc de Bourgogne Jean sans Peur, l'un

des deux magnifiques mausolées qui décorent aujourd'hui le musée de l'ancienne capitale de la Bourgogne, et qui sont peut-être les plus précieuses reliques, comme les plus excellents ouvrages, que nous ait laissés l'art appelé gothique.

La peinture venait plus tard et se formait plus lentement. Ce n'est que vers 1418, trois ans après l'arrivée en Castille du Florentin Gherardo Starnina, qu'on en découvre les premières traces[1], alors que Juan Alfon peignait les retables de la vieille chapelle *del Sagrario*, et ceux de la chapelle *de los Reyes Nuevos* dans la cathédrale de Tolède. Peu d'années après, sous le règne de Jean II, on fit venir de Florence un certain Dello, célèbre pour la peinture des ameublements, et de Flandre le *maestro* Rogel, lesquels commencèrent, pour l'Espagne, cette utile communication des arts, qui, n'étant pas, comme les lettres, séparés par la différence des idiomes, forment entre les nations un lien plus direct, plus fraternel, et réunissent mieux en une seule famille tous les hommes qui les cultivent. Vers 1450, Juan Sanchez de Castro fondait la première école de Séville, celle d'où devaient sortir les plus grands noms de la peinture espagnole, et, cinq ans plus tard, on admirait en Castille les formes un peu plus pures, le style un peu plus élevé que donnait au grand retable de l'hôpital de Buitrago le *maestro* Jorge Inglès, dont le prénom, encore peu commun, et le surnom, qui veut dire Anglais, indiquent une origine étrangère. Enfin, avant les dernières années du siècle, Antonio del Rincon, le peintre des rois catholiques[2], Pedro Berruguete, père du grand Alonzo, Iñigo de Comontès et quelques autres, que stimulait l'exemple de l'étranger Jean de Bourgogne, commençaient à parer de

1. L'on ne saurait donner ce nom aux informes essais de Fernan Gonzalez, ni moins encore à ceux de Rodrigo Esteban, qui vivaient, l'un à Tolède avant 1400, l'autre en Castille vers 1290.

2. On suppose qu'Antonio del Rincon put étudier en Italie sous Andrea del Castagno et Ghirlandajo.

leurs œuvres les murs de la cathédrale de Tolède, tandis qu'Alonzo Sanchez et Luis de Medina coloriaient le paranymphe[1] de l'université d'Alcala, tandis que Gallegos imitait, peut-être sans l'avoir étudié ni connu, Albert Durer à Salamanque.

Mais tous ces essais, malgré des progrès évidents, ne faisaient point sortir l'art de l'enfance; c'était encore la peinture qu'on appelle gothique, et qu'on pourrait appeler plus proprement, pour marquer sa filiation, la peinture *sculpturale*, c'est-à-dire produisant des figures longues et droites comme des colonnes, isolées ou placées symétriquement, ne formant ni groupes ni composition, sans dessin anatomique, sans perspective, sans clair-obscur, et n'ayant enfin le plus souvent, pour interprète des sentiments et des passions, qu'un écriteau qui leur sortait de la bouche.

L'éternel honneur de l'Italie, quand on compare entre elles les diverses écoles, c'est que la sienne a été, sinon la mère, au moins l'institutrice de toutes les autres; car s'il est vrai que l'art naquit à la fois dans plusieurs contrées, en Allemagne, en Flandre, en Espagne, aussi bien qu'en Italie, il ne dépassa guères ce que nous venons d'appeler son enfance. C'est en Italie qu'il a grandi, sans imitation, jusqu'à l'âge des chefs-d'œuvre; et les étrangers, héritant, sous les leçons de leurs communs maîtres, d'une science déjà toute faite, ont en quelque sorte acquis de prime abord et de plein saut la perfection qu'il leur était donné d'atteindre. Chez eux, on peut le dire presque rigoureusement, nulle découverte, nul tâtonnement, nul progrès; point de différence d'un âge à un âge, mais seulement d'un homme à un homme. L'Espagne n'eut, pas plus que la France, ni son Cimabué, ni son Giotto, ni son Fra Angelico, et chez elle, l'histoire de l'art, qui ne pro-

1. Ouvrage d'architecture où des figures de nymphes remplacent les colonnes.

duisit pour ainsi dire qu'une seule génération, sans ancêtres et sans descendants, se trouve circonscrite dans la courte période d'à peine un siècle et demi.

Le commerce et la guerre ouvrirent les premières communications entre l'Italie et l'Espagne. Lorsque Charles-Quint soumit l'une des péninsules à l'autre, lorsqu'il fonda cette domination puissante qui réunit sous le même sceptre Madrid, Naples, Anvers, c'est-à-dire les trois contrées où l'art devait être cultivé avec le plus de succès et d'éclat, l'Italie venait d'atteindre son plus haut point de gloire et de splendeur. Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Corrége, Titien, avaient produit leurs incomparables chefs-d'œuvre. D'une autre part, la prise de Grenade, la découverte du nouveau monde, les entreprises de Charles-Quint, venaient d'allumer en Espagne ce mouvement des intelligences qui suit les agitations matérielles et jette une nation dans la voie de toutes les conquêtes. Aux premières nouvelles des trésors que recélaient en Italie les ateliers des artistes et les palais des grands, tous les Espagnols attachés aux arts par affection ou par état, tous les peintres, sculpteurs, architectes, se précipitèrent à l'envi vers cette terre de merveilles, plus riche pour eux que le Pérou et le Mexique, où se portaient, avides d'autres richesses, des populations d'aventuriers.

On vit alors, pour ne nommer que les plus illustres, et seulement dans la peinture, on vit alors sortir de la Castille Alonzo Berruguete, Correa, Liaño, puis Gaspar Becerra, puis Navarrete *le muet;* de Valence, Vicente Juan de Joanès, et Francisco Ribalta; de la Manche, Hernan Yañez; de l'Aragon, Pablo Esquarte; de la Catalogne, Teodosio Mingot; de Grenade, Pedro de Raxis; de Séville, Luis de Vargas et Pedro de Villegas-Marmolejo; de Cordoue, le savant Pablo de Cespedès. Tous ces hommes éminents rapportèrent dans leur patrie le goût et la connaissance d'un art dont ils avaient étudié, imité et presque égalé les maîtres. En même temps, des artistes étrangers, attirés en

Espagne par les largesses des rois, des prélats et des grands, venaient compléter l'œuvre des Espagnols instruits à l'étranger. Tandis que Philippe de Bourgogne, à Burgos, et, à Grenade, Torrigiani, l'illustre et malheureux rival de Michel-Ange, ainsi qu'une infinité d'autres sculpteurs, ornaient de leurs œuvres les saintes basiliques et les sépulcres royaux, — des peintres, en nombre au moins égal, s'établissaient dans les principales cités : à Séville, Pierre de Champagne, les frères Giulio et Alessandro ; à Tolède, Isaac de Helle et le *Greco* (Dominique Theotocopuli) ; en Aragon, Lupicini ; à Madrid, Antoine Moor, d'Utrecht, Patricio Caxesi, Castello le *Bergamasque* et ses fils, Peregrino Tibaldi, Antonio Rizi, Bartolommeo Carducci et son jeune frère Vincenzo.

Ces diverses communications avaient, si l'on peut employer ce mot mercantile, importé l'art en Espagne. Les écoles s'étaient formées. D'abord timides, d'abord imitatrices humbles et réservées de leurs maîtres d'Italie, elles prennent peu à peu une allure plus dégagée et plus libre ; elles s'émancipent, se nationalisent, s'imprègnent des qualités et des défauts de leur pays, atteignent enfin à l'indépendance, à l'originalité, à la *bravoure* du style, puis à la fougue et à la hardiesse, portées peut-être au delà des limites raisonnables. C'est à peu près la marche qu'avait suivie l'art en Italie, passant de l'école florentine-romaine, la forme, à celle de Venise, la couleur, puis à celle de Bologne, les effets, puis à celle de Naples, le mélange et l'imitation des autres.

En Espagne, quatre écoles principales se formèrent, non successivement, comme celles d'Italie, mais à peu près simultanément. Ce sont les écoles de Valence, de Tolède, de Séville et de Madrid. Mais les deux premières se fondirent bientôt dans les deux autres. Créée par Juan de Joanès, illustrée par Ribera, qui en sortit, par les Ribalta et les Espinosa, celle de Valence alla se réunir, comme les petites écoles de Cordoue, de Grenade et de Murcie, à la grande

école de Séville, tandis que celle de Tolède, qu'avait en quelque sorte fondée le *Greco*, et qui produisit Luis Tristan, se perdit, ainsi que les petites écoles de Saragosse et de Valladolid, dans l'école de Madrid, lorsque cette bourgade, devenue capitale de la monarchie par le bon plaisir de Philippe II, enleva toute suprématie à l'ancienne capitale des Goths.

Restent donc Séville et Madrid, l'Andalousie et la Castille. Avec Luis de Vargas, Villegas-Marmolejo et Pedro Campaña (Pierre de Champagne), tous trois élèves de l'Italie, commence magnifiquement l'école de Séville, qui se perfectionne aux exemples du Valencien Juan de Joanès. Elle grandit, s'élève, se fait espagnole et devient elle-même, avec Juan de Las Roelas, les Castillo, Herrera le Vieux, Pacheco et Pedro de Moya, qui lui apporte de Londres les leçons de Van Dyck; enfin, elle atteint sa force, sa maturité, sa splendeur, elle produit les chefs-d'œuvre de l'art espagnol, avec Velazquez, Alonzo Cano, Zurbaran, enfin Murillo, qui la résume et la représente dans tout son éclat, mais qui ne laisse après lui que de pâles copistes, sans élèves et sans continuateurs. A Madrid, mêmes phases pour naître, grandir et s'éteindre. Berruguete et Becerra, plutôt sculpteurs que peintres, puis Navarrete *le muet*, peintre achevé, tous trois aussi élèves de l'Italie, et secondés du Flamand Antonio Moro, puis les familles des Castello, des Caxès, des Carducci, des Rizi, tous Italiens d'origine, qui forment Sanchez Coello, Pantoja de la Cruz, Pereda, Collantès, fondent et illustrent l'école de Castille, dans laquelle le grand Velazquez vient introduire l'école d'Andalousie, et forme de ce mélange Pareja, Carreño, Cereso, lesquels, vivant à Madrid, paraissent fils de Séville. Enfin, Claudio Coello, le dernier rejeton de ces générations d'artistes, meurt à l'arrivée de Luca Giordano, et avec lui périt la race entière.

En Espagne, l'histoire des lettres, l'histoire des arts et l'histoire politique suivent une marche commune, uniforme,

parallèle ; elles présentent les mêmes vicissitudes d'élévation et de chute. L'Espagne avait eu de grands écrivains en même temps que de grands capitaines ; et lorsqu'elle portait dans les deux mondes sa langue avec ses armes, elle avait conquis, on peut le dire, le goût et les leçons de l'art ; elle avait alors produit de grandes œuvres tandis qu'elle faisait de grandes choses. Par une suite de cette commune destinée, la décadence vint à la fois dans les lettres, dans les arts et dans l'État. Le goût s'était dépravé tandis que le pouvoir s'énervait. L'Espagne perdit peu à peu la trace de ses modèles comme de ses héros ; en laissant chasser sa langue et son drapeau du Portugal, des Flandres, de l'Italie, elle se ferma les communications qui avaient allumé et entretenu chez elle la noble passion des beaux-arts ; elle cessa de régner par l'épée, par la plume, par le pinceau ; et la détresse générale, profonde, où elle fut réduite, finit par laisser sans culture tous ces fruits heureux de l'intelligence qui ne mûrissent qu'au soleil de la prospérité publique. Lorsqu'après les désastres successifs qui affligèrent le règne de Philippe IV, arriva la calamiteuse époque de Charles II, puis la guerre de Succession, et, avec Philippe V, l'introduction violente de l'influence française, devant laquelle disparut en quelque sorte la nationalité espagnole, ce qui avait été décadence devint abandon, ruine et mort. On avait fait de mauvais ouvrages après des chefs-d'œuvre ; on n'en fit plus d'aucune sorte. Le théâtre se ferma, les livres cessèrent de s'imprimer et de se lire, les ateliers de peinture furent déserts ; tout se tut, tout disparut, tout s'éteignit. Il y eut, dans les arts et les lettres, comme un interrègne sans exemple, un siècle vide, une lacune étrange qui coupe toutes les traditions, un sommeil complet de l'esprit national qui cesse d'agir et de donner signe de vie, enfin une sorte d'éclipse intellectuelle, dont aucune lueur n'interrompt les longues ténèbres.

Ce qui semble prouver qu'une sorte de fatalité providen-

tielle préside à ces mouvements divers, à ces secousses et à ces repos des intelligences, c'est que tous les efforts tentés, soit pour les retenir, soit pour les exciter, sont également vains et stériles. Peu d'années avant la mort de Murillo, en 1660, tous les professeurs de Séville, tous les survivants de la grande école, s'étaient réunis pour former en commun une académie de dessin et de peinture où devaient être fournis gratuitement, non-seulement les leçons de l'art, mais encore les objets matériels nécessaires à sa culture. Un siècle plus tôt, cet établissement eût fait merveille, eût doublé le nombre des grands peintres. Il n'en sortit pas seulement un élève de quelque valeur, pas un imitateur, pas un copiste, et, vingt ans après, l'académie n'existait plus, faute de professeurs et de disciples.

Dans l'autre école, à Madrid, la même chose se passa. Philippe V fit venir en Espagne, avec la fameuse collection de statues de la reine Christine, plusieurs peintres français et italiens, Van Loo, Houasse, Ranc, Procacini, Buonavia, Vanvitelli; son fils Ferdinand VI créa l'académie qui porte encore son nom (*Academia de San Fernando*), la dota convenablement, appela des artistes de l'Italie, y envoya des pensionnaires; Charles III logea cette académie dans un vaste édifice, qu'il remplit des plus beaux modèles de l'art, la combla de priviléges et de présents; sur ce modèle, on créa une académie de *San Luis* à Saragosse, une académie de *San Carlos* à Valence. Vains efforts! Sans l'appui des souverains, ces trois académies eussent péri dès leur naissance, comme celle de Séville; elles n'ont pas produit un homme dont le nom mérite d'être conservé. Charles II, ayant encore à sa cour quelques débris de l'école mixte introduite par Velazquez, avait appelé le Napolitain Luca Giordano, dont l'exemple funeste acheva de perdre les derniers disciples de l'art espagnol; Charles III, pour avoir un peintre, fut obligé d'appeler aussi d'Italie l'Allemand Raphaël Mengs, qui donna à l'Espagne, mais sans trouver de continuateurs ni d'élèves,

le dernier spectacle et les dernières œuvres d'un artiste digne de ce nom. Après Mengs, il n'y eut plus que Francisco Goya, talent tout personnel, bizarre et fantasque, ne tenant rien du passé et ne pouvant rien donner à l'avenir[1].

L'Espagne, qui s'était trouvée, à la fin du XVe siècle, la plus puissante nation du monde, qui avait soutenu à grand'peine, dans le cours du siècle suivant, sa suprématie sur les deux hémisphères, qui, pendant le XVIIe, était allée toujours s'affaiblissant, au point que, dans tout le siècle dernier, elle fut comme oubliée, comme rayée de la carte et des affaires de l'Europe, l'Espagne a été remise en lumière et en action par sa guerre de l'Indépendance, par les révolutions qui l'ont déchirée pour la régénérer. Fidèle à cette loi commune, uniforme, qui a présidé à sa grandeur et à sa décadence, l'Espagne a vu se réveiller et renaître sa littérature avec son importance politique. Des poëtes comme Luzan, Iglesias, Cadalso, Melendez-Valdès; des savants comme Feijoo, Masdeu, Llorente, Conde; des traducteurs comme Isla et Marchena; des auteurs dramatiques comme Cienfuegos, Ramon de la Cruz et Moratin; des politiques comme Campomanès, Jovellanos et les orateurs des cortès de Cadix; enfin les écrivains de nos jours, Quintana, Martinez de la Rosa, Toreno,

1. Ce qui prouve que l'art échappe à toutes les combinaisons factices pour l'acclimater, le propager, ou même simplement le faire vivre, c'est que l'Italie avait déjà donné l'exemple d'un semblable avortement. L'Académie de Laurent le Magnifique, à Florence, suspendue sous son fils Pierre et sous la magistrature républicaine du gonfalonier Soderini, puis rétablie et plus fortement constituée sous les autres Médicis, loin de répondre au but de son institution, fut une grande cause de décadence dans l'art florentin, et même dans l'art italien. Pourquoi? — Parce qu'elle substituait la tradition et la démonstration scolastique du professeur en titre à l'inspiration personnelle de l'élève, au choix propre de son maître, de son style, de sa manière, et aussi parce qu'elle substituait la facilité de vivre au besoin de vivre, qui est un autre aiguillon du succès.

Rivas, Lara, Breton de los Herreros, Gil y Zarate, Espronceda, Zorrilla, et les jeunes gens qui s'exercent à les suivre, peut-être à les devancer, ont remis en honneur le magnifique idiome de Cervantès et de Caldéron. Dans la grande époque, les lettres n'avaient brillé qu'après le mouvement politique, et les arts n'avaient paru qu'après le mouvement littéraire. Deux des phases de son ancienne histoire se sont déjà renouvelées pour l'Espagne; espérons que la troisième ne lui manquera point. Les soins qu'on a pris, au milieu des embarras et de la détresse d'une longue guerre civile, pour recueillir les ouvrages de peinture qui ornaient les couvents supprimés, pour enrichir de ces ouvrages l'inestimable musée de Madrid, et pour en former des musées provinciaux, au lieu de les vendre à l'étranger, prouve que l'Espagne, justement fière des chefs-d'œuvre qu'elle a produits, sent se réveiller en elle le désir d'en produire encore, et qu'elle voudrait donner des successeurs à ses grands peintres comme à ses grands écrivains. Puisse l'Espagne, si cette même loi commune continue de présider à toutes ses destinées, retrouver la gloire des arts avec la gloire des lettres, avec le progrès et la liberté!



LES

MUSÉES DE MADRID.

MUSEO DEL REY.

Si les Pyrénées, dans leur partie pittoresque et grandiose, étaient traversées par des routes rivales de la Corniche et du Simplon ; — si l'on trouvait, en débouchant dans les plaines de l'Èbre, des chemins tracés et battus, des maisons de poste où l'on pût relayer, des chevaux dociles au lieu de mules rétives, de bonnes auberges offrant le vivre et le coucher, au lieu de sales et misérables *ventas*, qui n'ont qu'une écurie pour tout gîte et que l'orge pour toute provision, comme si les bêtes de somme allaient, sans conducteurs, à leurs plaisirs ou à leurs affaires ; — s'il ne fallait marcher en caravane, comme à travers l'Arabie, être armé jusqu'aux dents, précédé et flanqué d'éclaireurs, au risque de voir sortir de chaque pont de ravin, de chaque bosquet d'oliviers, la quadrille inévitable d'un Roqué-Guinart ou d'un José-Maria ; — si l'on pouvait enfin parcourir toute l'Espagne sur des routes et dans une voiture, sans souffrir la soif et la faim, sans courir le danger de rouler dans un précipice, d'être livré aux bêtes sur le matelas d'une hôtellerie, de laisser sa bourse et ses habits au coin d'une haie, ou même d'annoncer aux passants futurs, par une croix pieusement plantée sur un tertre de terre fraîche,

qu'un chrétien est mort dans cet endroit, frappé d'une main *qui s'est fâchée* [1]; — alors, il est probable que les *touristes*, abandonnant leur imperturbable itinéraire entre les Alpes et le Vésuve, iraient chercher, sous un ciel également beau, une terre d'un nouvel aspect, des constructions différentes, des costumes ignorés, des mœurs encore originales, et qu'ils laisseraient avec empressement Venise et ses canaux pour Cadix, *le vaisseau de pierre*, les ruines de Pompeï pour celles de l'Alhamra, et Saint-Pierre de Rome pour la mosquée de Cordoue.

Madrid, quoique ville toute récente et devenue capitale *de par le roi*, quoique dépourvue d'antiquités et presque de monuments, quoique isolée au milieu d'un désert, Madrid offrirait pourtant aux voyageurs une ample moisson de souvenirs pour leur journal, et de dessins pour leur album. — Aimez-vous à voir un peuple se montrer, s'étaler avec franchise dans la rue, sans qu'on ait besoin de l'étudier en détail sous le toit des maisons? Allez de jour à la Puerta del Sol, et le soir au Prado. — Aimez-vous à lire les vieux auteurs dans les vieux livres? Vous trouverez à la bibliothèque du roi une assez riche collection de manuscrits, et l'on vous confiera sans difficulté vos écrivains de prédilection, pourvu, toutefois, que vous ayez le bonheur de rencontrer, ou parmi les curieux, ce qui est rare, ou parmi les employés, ce qui est rare aussi, quelqu'un qui sache lire le nom d'Homère en grec ou le nom de Mahomet en Arabe. — Avez-vous la passion de la numismatique et de la glyptique? Il y a, dans cettte même bibliothèque, un magnifique cabinet de monnaies et de médailles, peut-être le plus riche du monde, où vous pourrez étudier, sous plus de cent mille modules, l'histoire des Phéniciens, des Grecs, des Carthaginois, des Romains, des Goths et des Arabes, toutes nations qui se sont transmis successivement la propriété de l'Espagne; mais il faudrait que ces précieuses re-

1. *De mano airada*, comme disent les actes judiciaires.

liques ne fussent pas enfouies pêle-mêle dans les mille tiroirs des armoires circulaires, et que vos recherches pussent être dirigées par le conservateur, bon prêtre (il y a quelques années) qui, ne connaissant de son métier que l'art de bien fermer les portes, récitait pieusement son bréviaire, quand il arrivait un étranger, pour éviter d'indiscrètes questions, car il était, dit-on, fort embarrassé de répondre lequel d'Annibal fils d'Amilcar, ou de Mouza fils de Nozaïr, a, le premier, pris possession de son pays. — Aimez-vous le moyen âge, ses morions à visières, ses lourdes haches d'armes, ses cuirasses ciselées, ses cuissards et ses brassards? Vous serez bien exigeant si l'*Armeria* ne satisfait amplement à votre goût, car vous y verrez des armures historiques, depuis le cor de Roland, qui sonna pour la dernière fois à Roncevaux, et la lance du Cid, qui ouvrit les portes de Valence, jusqu'à l'épée de François Ier rendue à Pavie. — Êtes-vous architecte ou maçon? Le palais vous plaira, quoiqu'il n'ait ni cour ni jardin, car c'est un bel et savant amas de pierre de granit. — Passeriez-vous les mers par amour des curiosités exotiques? Vous trouverez réunies au muséum toutes celles qu'offraient, lors de leur découverte, la Chine, le Japon, le Mexique et le Pérou. Il y a, par exemple, au milieu des momies, des pagodes en porcelaine et des flèches empoisonnées, un véritable tam-tam chinois, et j'ai encore dans l'oreille son effroyable vibration, dont nul autre bruit ne peut donner l'idée, pas même le rugissement du lion, pas même l'éclat du tonnerre. — Avez-vous cultivé l'histoire naturelle, l'arbre entier de la science ou l'une de ses branches? Allez encore à Madrid ; là se trouve un jardin botanique bien coupé, bien tenu, propre et coquet, où s'épanouissent les fleurs, où mûrissent les fruits des plus chaudes latitudes ; là se trouve un cabinet de minéralogie, riche en métaux, riche en pierres précieuses, où vous verrez le plus gros morceau d'or natif qu'aient donné les mines de Potosi (aujourd'hui bien dépassé par les *pépites*

de Californie et d'Australie), d'énormes diamants bruts, tels que les ont produits les roches de Golconde, une pierre d'aimant qui pèse plus de six livres et qui porte une masse de fer dix fois plus lourde ; là se trouve une collection zoologique, moins riche par le nombre que celle de Paris, mais plus riche par la rareté, l'inestimable valeur de certains objets. Y a-t-il ailleurs, sur la terre, le squelette entier d'un megatherium, unique débris complet du monde antédiluvien, colosse anatomique, près duquel un squelette d'éléphant, aux membres grêles et délicats, n'est qu'un terme moyen pour arriver au squelette-miniature d'un cheval andalous [1] ? — Sentez-vous enfin s'allumer et fermenter dans votre poitrine le saint amour des arts? Allez, allez au musée de Madrid.

Ce musée est bien nouveau. Il n'y a que trente-un ans (en 1828) que le bel édifice fondé par Charles III, dans la louable pensée de rassembler en une seule collection publique les peintures dispersées jusque-là dans les diverses résidences royales, s'est ouvert à sa destination. Alors seulement on a commencé d'enlever aux palais de Madrid, d'Aranjuez, de Saint-Ildefonse (la Granja), du Pardo, de la Zarzuela, de la Quinta, etc., leurs plus riches ornements, pour ranger ces précieuses dépouilles dans les galeries du *Museo del Rey*, qui est demeuré propriété de la couronne. Mais alors, et en réunissant tout ce qu'avaient acquis les souverains espagnols des maisons d'Autriche et de France, il se trouvait encore hors du musée, hors du domaine royal, une foule d'objets d'art des plus précieux et des plus célèbres, que nulle puissance ne pouvait seulement déplacer. Ils étaient devenus biens de mainmorte ecclésiastique. Ainsi le monastère de l'Escorial cachait depuis trois siècles, au fond de ses cloîtres déserts qu'entoure une profonde solitude, de merveilleux ouvrages, des

1. Ce *megatherium* a été trouvé sous la vase d'une rivière dans le Paraguay.

toiles fameuses de Léonard, de Raphaël, de Corrége, de Titien, que, dans les élans d'une dévotion plus ardente qu'éclairée et plus semblable aux remords qu'à l'amour, le sombre vainqueur de Saint-Quentin avait entassés dans sa royale thébaïde. Mais depuis lors, l'extinction des ordres monastiques et la destruction des couvents ont fait de l'Escorial un simple château de plaisance, et l'on a pu le dépouiller à son tour pour donner au musée de Madrid les seules richesses qui lui eussent manqué jusqu'à présent. Aujourd'hui donc qu'il est aussi complet que l'Espagne peut le faire, aujourd'hui que j'ai pu le comparer aux musées d'Italie, de Belgique, de Hollande, d'Angleterre, d'Allemagne et de Russie, il m'est permis de répéter en toute assurance, comme un fait hors de sérieuse contestation, ce qu'auparavant je croyais seulement probable : Le musée de Madrid est le plus riche du monde.

Si l'on s'étonnait que, dans un pays isolé au bout de l'Europe, ruiné jusque par ses conquêtes lointaines, et devenu le plus pauvre des grands États ; que, dans une ville faite capitale en dépit de la nature et par un décret de bon plaisir, où manquent bien des objets qui, chez nous, constituent le luxe, et que nous croyons même nécessaires à l'aisance ; si l'on s'étonnait, dis-je, que, dans un tel pays et dans une telle ville, abondent ces objets du plus grand luxe pour les particuliers et pour les nations — les œuvres des grands maîtres de toutes les écoles — il suffirait de rappeler un souvenir historique : c'est que, depuis les premières années du XVI[e] siècle jusqu'au milieu du XVII[e], c'est-à-dire depuis les débuts de Raphaël et d'Albert Durer, jusqu'aux derniers disciples des Carraches et de Rubens, l'Espagne fut maîtresse des Flandres et presque de l'Italie entière, où dominait son influence, où, dès avant cette époque, les Aragonais avaient possédé Naples et la Sicile. Sous Charles-Quint, sous Philippe II, il ne se faisait pas une grande œuvre dans l'Italie ou dans les Flandres qu'elle ne fût offerte, avant toute autre, au roi d'Espagne. Les petits

princes, les villes, les congrégations, les seigneurs, s'empressaient, au moindre signe de son désir, de lui faire présent ou cession des objets précieux qui étaient en leur pouvoir. Plus tard, et pendant la décadence flagrante de la puissance espagnole, Philippe IV, pauvre roi, mais excellent amateur, qui se consolait de la perte du Portugal, du Roussillon, des Pays-Bas, en jouant des proverbes dramatiques avec Caldéron, en appelant Rubens à Madrid et en voyant peindre Velazquez dans son atelier, Philippe IV employa les derniers écus d'un trésor épuisé en achat d'œuvres d'art. Deux fois Velazquez, son *aposentador mayor* (grand maréchal des logis), fut envoyé en Italie pour accaparer tous les bons ouvrages qui s'y trouvaient à vendre ; il fit également acheter à Londres une partie des tableaux de Charles Ier, lors de la vente publique ordonnée par le parlement, en 1648 ; et ce fervent *collectionneur* recevait aussi très-volontiers, non-seulement de ses confrères les autres rois de l'Europe, mais des grands d'Espagne, dont quelques-uns étaient plus riches que lui, tous les cadeaux qui flattaient son goût et sa passion. Enfin Philippe V et Charles III, au XVIIIe siècle, ont encore accru ce trésor des rois autrichiens, d'où chaque objet, une fois entré, ne pouvait plus sortir. Ces circonstances expliquent assez comment les palais royaux de l'Espagne ont absorbé successivement, pendant près de trois siècles, les productions choisies de tous les pays où l'art fut cultivé, et comment aujourd'hui l'on a pu former de leurs communes dépouilles la riche collection que réunit dans ses vastes et somptueuses galeries le nouveau palais du Prado.

Il ne faut pas toutefois s'abuser sur la vraie nature de cette collection. Le musée de Madrid, malgré le nombre considérable et la beauté singulière des œuvres qui le composent, malgré sa destination actuelle, qui l'ouvre aux études des jeunes artistes et à la curiosité du public, n'est pas un musée dans la stricte acception de ce mot. Comme la galerie Pitti, à Florence, qu'ont aussi rassemblée suc-

cessivement les grands ducs de Toscane pour l'ornement de leurs habitations de ville et de campagne, comme la galerie du Belvédère à Vienne et celle de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, il n'est, en définitive, qu'un cabinet d'amateur. Seulement c'est un cabinet d'amateur formé par deux races de rois.

En effet, on y chercherait vainement une série de monuments chronologiques pour en composer, je ne dirai pas l'histoire de l'art, mais seulement l'histoire d'une école. S'agit-il, par exemple, des Italiens? Il n'y a nul vestige ni des anciennes peintures byzantines rapportées au retour des croisades, ni des peintures un peu postérieures faites par les artistes byzantins venus en Italie et dont Cimabué fut le dernier élève, ni des œuvres purement Italiennes de la Renaissance, qui commence à Giotto, et d'où partent, comme les branches d'un tronc commun, toutes les écoles que l'Italie vit naître et grandir ensemble, ou se succéder les unes aux autres jusqu'au temps de la décadence. — S'agit-il des Flamands, précédés par la vieille école allemande ? Rien non plus des origines ; rien de Cologne, de Bruges, de Leyde, ou des premiers maîtres d'Anvers ; rien des imitateurs de l'Italie, Jean de Maubeuge, Bernard Van Orley, Michel Coxie, Otto Venius, qui forment le compromis entre l'art du Midi et l'art du Nord, compromis où s'est formée la troisième époque de l'art flamand, celle de Rubens et de Van Dyck. — S'agit-il même des Espagnols ? Rien de l'Italien Gherardo Starnina, ni du Flamand Rogel, qui semblent avoir apporté en Espagne les premières leçons de l'art de peindre ; rien du vieux Juan Alfon, leur contemporain ; de Sanchez de Castro, fondateur de la primitive école de Séville ; d'Antonio del Rincon, peintre célèbre des rois catholiques ; rien même d'Alonzo Berruguete et de Gaspar Becerra, qui, sortis tous deux de l'école de Michel-Ange, se montrèrent aussi, dans leur patrie étonnée, triples artistes, comme le grand Florentin.

Une autre conséquence toute naturelle de la manière

dont s'est formé le musée de Madrid, c'est que les diverses écoles qui le composent, en les prenant même au plus haut degré de leur histoire, ne sont ni complètes ni proportionnées. Ce n'est pas leur importance, ce n'est pas l'importance des maîtres dont elles se font gloire, qui détermine la place qu'occupe chacune d'elles et chacun d'eux; c'est le goût particulier du prince ou de son commissionnaire, c'est le hasard d'un cadeau ou d'une acquisition. Aussi comptons-nous, par exemple, plus de quarante tableaux de Titien dans l'école vénitienne, et pas une esquisse de Dominiquin dans l'école bolonaise. Ce simple rapprochement donne une idée générale de la composition du musée de Madrid, et nous autorise à répéter, pour que le lecteur soit bien prévenu, que c'est seulement un vaste cabinet d'amateur.

Inférieur donc, sous le point de vue purement historique, à la galerie du Louvre ou à celle *degl' Uffizi*, de Florence, le musée de Madrid reconquiert le premier rang lorsqu'on n'y cherche, comme au palais Pitti, qu'une simple réunion d'œuvres d'art. Pour se diriger avec ordre et clarté dans le dédale d'une collection de tableaux dont le nombre total dépasse deux mille, et dont le catalogue n'est point encore dressé, il faut faire choix d'un fil conducteur, et le suivre soigneusement du commencement à la fin. Ce qu'indiquent la raison, l'expérience et même la distribution matérielle des cadres dans les diverses parties de l'édifice, c'est d'adopter d'abord la grande division par écoles : — italienne, allemande, flamande, française et espagnole ; — puis de scinder la première et la dernière, plus considérables que les autres, par leurs ordinaires subdivisions, dans la limite des matériaux qui se rencontrent pour les composer ; d'une part, Florence, Parme, Rome, Venise, Bologne et Naples ; de l'autre, Tolède, Valence, Séville et Madrid ; puis, enfin, dans chacune d'elles, de mentionner par ordre chronologique les maîtres représentés et leur plus importants ouvrages. C'est à peu près ainsi qu'on a procédé

dans le placement des toiles. Quand on entre sous le péristyle circulaire du *Museo del Rey*, trois galeries s'ouvrent devant le visiteur, à droite, à gauche et en face. Les deux galeries latérales sont consacrées aux écoles espagnoles, où nous reviendrons en terminant; la troisième, plus vaste que les autres salles réunies, et magnifiquement éclairée par les jours percés au faîte de son plafond voûté, renferme toutes les œuvres des écoles italiennes, mais sans nul ordre, sans nul arrangement, et jetées çà et là dans un effrayant pêle-mêle. On n'a pas même songé, suivant la juste remarque de M. Clément de Ris, à donner aux tableaux le *devers* ou degré d'inclinaison propre à chacun, pour que l'œil s'y dirige à angle droit, et sans que la lumière miroite sur le vernis. Cette galerie se termine par un petit salon circulaire, que remplissent à peine les productions peu nombreuses des écoles d'Allemagne et de France. Enfin, dans la longue série des salles basses, sont rangées non-seulement toutes les productions des écoles de Flandre, mais de plus ceux des tableaux venus de l'Escorial qui n'ont point encore été classés. Nous supposerons qu'une seule galerie, plus vaste encore que celle du Louvre, réunit dans ses interminables travées les deux mille cadres du musée de Madrid, rangés dans l'ordre simple, naturel et méthodique que nous voudrions voir adopter pour toute collection d'art, et nous procéderons en passant la revue des écoles et des maîtres.



ÉCOLES ITALIENNES.

L'absence de tout monument des origines, des époques de tradition, de transformation et de progrès, nous amène forcément de prime abord au sein des grandes écoles qu'avait enfantées le travail successif de tous les artistes, pendant cette belle période de foi, d'ardeur et d'enthousiasme comprise entre le milieu du XIIIe siècle et la fin du XVe, entre la renaissance de l'art et sa perfection. Nous pouvons entrer d'emblée dans l'école de Florence, et, laissant bien loin derrière nous, non-seulement Giotto et ses disciples, non-seulement Fra Angelico, mais Masaccio même, Ghirlandajo et Verocchio, donner la première place chronologique à l'illustre élève de ce dernier, à Léonard de Vinci. Je crois, en effet, que si quelque ouvrage pouvait, à la faveur de sa date, passer avant les siens dans le musée de Madrid, ce ne serait qu'un petit tableau du Padouan Andréa Mantegna, le fondateur de l'école lombarde, représentant un sujet chéri des Byzantins, la *Mort de la Vierge*, qu'ils appelaient, dans leur jargon d'ergoteurs métaphysiciens, le *Sommeil de la Vierge*. Il est fin, délicat, savant, plein de curieux détails, et de grand style, quoique d'humbles proportions.

ÉCOLE DE FLORENCE.

Léonard de Vinci. Jusqu'à présent, les rois d'Espagne, et partant leur musée, n'avaient eu de cet homme illustres à tant de titres que deux répétitions d'ouvrages dont nous avons probablement au Louvre les originaux, ou plutôt les éditions primitives, si je puis employer ce terme, car les autres ne sont pas précisément des copies,

puisqu'elles sortent aussi de la main du maître. Tel est un portrait de la Joconde (Monna Lisa, femme de Francesco Giocondo), refait avec quelques changements dans les détails, et qui, cette fois, par exemple, a pour fond un rideau sombre au lieu d'un vert paysage. Il est très-beau, comme le nôtre, mieux conservé, et l'on peut redire devant ce portrait le mot de Vasari devant l'autre : « Ce n'est pas de la peinture, c'est le désespoir des peintres. » L'autre répétition (peut-être l'esquisse), touchée très-finement, mais encore plus dégradée, est celle de cette *Sainte Famille* où l'on voit la Vierge, assise en travers sur les genoux de sainte Anne, et qui attire dans ses bras l'enfant Jésus, jouant à ses pieds avec un mouton qu'il tient par les oreilles. Mais l'Escorial vient de rendre au musée, c'est-à-dire à la lumière et au monde, une autre *Sainte Famille* que la gravure n'a point encore reproduite, et qui est assurément une œuvre capitale parmi celles de son auteur, une œuvre capitale dans la peinture. La Vierge et saint Joseph, à peu près de grandeur naturelle, sont vus en buste comme derrière une table, sur laquelle le saint *bambino* et son jeune compagnon, assis et nus, confondent leurs membres délicats dans une fraternelle étreinte. Belle et souriante, pleine d'amour, de sollicitude et de respect, parée d'ailleurs avec recherche et coquetterie, Marie entoure de ses bras caressants le groupe enfantin, que Joseph, placé un peu en arrière, et la tête appuyée sur sa main, contemple avec un regard plein de tendresse et de sérénité. Ceux qui ont vu, dans la galerie Sciarra, à Rome, le tableau allégorique de Léonard, appelé *Modestie et Vanité*, peuvent concevoir dans quelle manière est peinte la *Sainte Famille* de Madrid. Ce tableau la rappelle en effet, mais toutefois sans l'égaler, même simplement dans le *faire*, et l'on peut affirmer résolûment que jamais son auteur ne l'a surpassée. Le visage de la Vierge, un peu ressemblant à celui de la Joconde, mais d'une beauté moins mondaine, ses mains délicates, les étoffes fines et

transparentes qui entourent son front et son corps de leurs nuances savamment combinées, la douce et noble tête de Joseph, bien mise en relief, quoique dans le clair-obscur, par les larges plis d'un manteau brun, sont autant de complètes perfections qui marquent les bornes de l'art humain. Dans son ensemble, ce tableau, encore si peu connu malgré ses trois cent cinquante ans d'âge, est une œuvre merveilleuse, adorable, divine, et d'une solidité à défier les siècles; car heureusement, bien différent en cela de la *Cène*, de la *Vierge aux rochers* et de tant d'autres effacés et détruits déjà par le temps, cette *Sainte Famille* semble sortir des mains de Léonard, alors que, satisfait et glorieux, il dut, comme le créateur de la Genèse, admirer aussi sa création : *Et vidit quod erat bonum.*

Andrea del Sarto. Parmi les six toiles de cet autre grand Florentin, il en est une qu'on pourrait appeler triple, car, à côté de l'original, se trouvent deux copies identiques, et tellement semblables à leur modèle, qu'à moins d'être aidé par la tradition qui donne à chacune son rang, le plus habile expert pourrait bien hésiter entre ces trois répétitions du même sujet. Cette circonstance assez rare fournit une nouvelle preuve des habitudes d'atelier qu'avaient tous les maîtres de la grande époque, et de l'extrême difficulté que présente la connaissance des originaux. C'est une *Sainte Famille*, augmentée de deux anges et d'un saint François placé au dernier plan, que met en extase la musique céleste. Des trois répétitions, celle qui porte le nº 353 est d'Andréa del Sarto; elle est aussi la plus belle, la plus vigoureuse et la mieux conservée. L'une des deux autres (nº 660) est attribuée à son élève Andrea Squarzella, qu'il conduisit en France; la troisième, plus dégradée, est d'un copiste inconnu.

Avec cette triple *Sainte Famille* s'en trouve une autre moins excellente, bien qu'elle vienne de l'Escorial, et une simple *Madone* portant l'Enfant-Dieu. Quoique ayant

beaucoup souffert, quoique frottée, écaillée, et presque invisible en quelques endroits, celle-ci mérite les regards attentifs des visiteurs. C'est une ravissante figure, où l'on retrouve les traits de la femme du peintre, son type habituel, et le groupe entier paraît plein de grâce, de charme, de sainte poésie.

Le *Sacrifice d'Abraham* est, dit-on, l'un des deux tableaux qu'Andrea del Sarto, à son retour en Italie, envoya de Florence à François Ier pour implorer le pardon de sa faute. Si l'autre égalait celui-là, ils valaient bien, en effet, l'argent que lui avait confié ce prince pour acheter des objets d'art, et que, malgré son serment fait sur l'Évangile, Andrea laissa dépenser en futilités par la belle et capricieuse veuve dont il venait de faire sa femme. Ce tableau, comme la *Vision d'Ézéchiel*, comme les *Loges*, comme l'œuvre presque entière de Poussin, prouve qu'il n'est pas besoin de grandes proportions pour s'élever au plus haut style. Il est difficile de composer un sujet avec plus d'adresse et de clarté, de le rendre avec plus de vigueur et d'effet. C'est assurément l'un des meilleurs ouvrages du grand coloriste florentin. On a cru voir que la figure principale du tableau, celle du jeune Isaac, qui baisse la tête avec résignation sous le couteau de son père, était imitée de l'un des enfants de la *Niobé*, dans le fameux groupe antique que possède le musée *degl' Uffizi*. Loin de nuire au mérite d'Andrea del Sarto, cela prouverait que, si coloriste qu'il fût, il étudiait le dessin sévère dans ses œuvres les plus parfaites, et qu'il savait combien les arts, faits pour s'entr'aider, peuvent s'offrir mutuellement d'excellents modèles.

On a donné le nom de *Sujet mystique* à une espèce de *Sainte Famille*, de *Vierge glorieuse*, où Marie, agenouillée sur une haute estrade, tient debout son divin Fils, qui tend les bras à un ange assis au pied de ce trône, un livre à la main, faisant face à un personnage assis de l'autre côté. Tout le groupe se détache sur une longue perspective de paysage. Le sens de cette composition ne paraît point clair

si l'on veut voir saint Joseph dans le personnage à gauche de l'estrade ; mais si, dans ses traits beaucoup trop jeunes pour représenter le père nourricier de Jésus, on reconnaît saint Jean l'évangéliste, alors le sujet entier signifiera une consécration de l'Apocalypse, dont l'ange donne lecture au divin groupe. Quel qu'en soit le sens, cet ouvrage, en tout cas, brille surtout par la grandeur du style, à laquelle concourent heureusement tous les détails, même les plus matériels, même l'ampleur et la grâce que le maître a données aux plis des vêtements. Sans avoir peut-être l'importance des ouvrages capitaux laissés par leur auteur dans sa patrie, tels que la *Dispute sur la Sainte Trinité*, ou le *Christ au tombeau*, du palais Pitti, elle les rappelle pleinement, et se rapproche, par le sujet, l'arrangement et les types, de la fameuse fresque du couvent de l'*Annunziata*, appelée la *Madonna del Sacco*.

Mais, à mon avis, le plus étonnant des ouvrages venus en Espagne du peintre que ses contemporains nommèrent *Andrea senza-errori*, quoiqu'il ait commis l'erreur irréparable d'épouser une coquette qui tourmenta et abrégea sa vie, c'est un simple portrait en buste, celui de cette femme, de cette Lucrezia Fede, dont le nom semble aussi une double épigramme. On l'a placé, dans le musée, en pendant de la *Joconde* de Léonard. Il mérite et justifie un tel honneur ; je le crois égal comme œuvre du pinceau ; je le trouve, grâce sans doute au visage qu'il retrace, plus charmant, plus ravissant encore. C'est un des plus excellents portraits de femme dont j'aie gardé mémoire. L'étonnante beauté du modèle, peut-être idéalisé par l'amour, la grâce enchanteresse de sa pose, le goût exquis de sa parure, la prodigieuse exécution de l'ensemble et des parties, tout concourt à la perfection de ce portrait, intéressant à double titre dans l'histoire de la peinture ; car il est le type de toutes les madones et de toutes les femmes peintes par Andrea, puis encore un chef-d'œuvre dans son œuvre, comme la *Vierge à la chaise* dans l'œuvre de Raphaël.

Et vraiment ces deux tableaux, si différents de sujets, ont entre eux une étrange ressemblance. C'est la même beauté modeste et piquante, qui, d'un œil chaste, appelle les hommages; c'est le même regard, sensible et profond, que ne rencontre impunément nul regard humain; c'est le même charme puissant et victorieux. Ce pauvre Andrea, quand il était tourmenté du cri de sa conscience honnête, que n'envoyait-il pour excuse à son royal et galant créancier, au lieu de l'*Abraham* et de quelque autre sujet biblique, le portrait de cette charmante tentatrice, plus dangereuse, plus irrésistible que notre mère Ève? Il était justifié, et mourait sans remords.

Léonard de Vinci et Andrea del Sarto sont les seuls maîtres florentins qui, dans le musée de Madrid, méritent un article à part et détaillé. Je vais réunir maintenant, sous une commune rubrique, la mention des divers tableaux de la même école que je crois dignes d'être recherchés et remarqués parmi le pêle-mêle de cadres qui tapissent les murailles de la grande galerie.

Divers. Une *Hérodiade*, probablement de Bernardino Luini, le digne continuateur de son maître Léonard. — Un *Jésus jouant avec saint Jean*, de Cesare di Sesto, autre disciple éminent du même maître. — Le *Portrait d'une dame et de ses trois enfants*, par le Bronzino, surnom sous lequel il faut entendre le premier ou le second des Allori, Angelo ou Alessandro, mais non Cristoforo Allori, le troisième peintre de ce nom, célèbre auteur du *Saint Julien* et de la *Judith* du palais Pitti. Ce portrait, que à la magnificence des costumes, l'on croit être celui d'une grande-duchesse de Toscane, est d'ailleurs aussi remarquable par l'arrangement heureux et naturel du groupe, qualité rare, et plus difficile à rencontrer qu'on ne le croit communément, que par la sûreté du trait, peut-être un peu ferme, et la beauté du coloris, surtout dans les demi-teintes et le clair-obscur. Il est sans doute d'Angelo Allori, le premier des deux Bronzino par l'âge et par le mérite. — Une belle

Véronique d'Alessandro Allori, le second Bronzino. — Une *Charité*, de Giorgio Vasari, tableau allégorique, que son style élevé rendrait recommandable s'il ne l'était plus encore par le nom de son auteur, lequel, tout occupé de ses célèbres *biographies*, architecte d'ailleurs ainsi que peintre, a laissé peu de temps aux ouvrages de son pinceau, qui sont restés rares. — Une autre *Charité*, de Francesco Furini, le plus doux, le plus délicat des maîtres florentins, et dont les ouvrages sont plus rares encore que ceux de Vasari. — Une *Vierge allant au saint sépulcre*, accompagnée des deux autres Maries, de Francesco Vanni. — Une très-belle *Madone* de Salviati (Francesco Rossi), qui, d'abord élève de Baccio Bandinelli pour la sculpture, passa dans l'atelier d'Andrea del Sarto, dont il a gardé le style et la manière. — Une *Madeleine* de Cigoli (Luigi Cardi), heureux imitateur de Corrége à qui l'on pourrait sans injure attribuer la plupart de ses ouvrages, et cette *Madeleine*, entre autres, où brillent la correction, la grâce et la vigueur du peintre de Parme. — Un *Jésus aux oliviers* d'Empoli (Jacobo Chimenti), grande composition qui se distingue surtout par le bon goût et la pureté du dessin. — Une *Sainte Famille* de Pontormo (Jacopo Carucci), dans le genre d'Albert Durer qu'avait adopté ce maître indécis et changeant, après avoir imité successivement Léonard, Cosimo Rosselli et Andréa del Sarto. — Un *Moïse sauvé des eaux*, de Gentileschi (Orazio Lomi), l'un des meilleurs ouvrages de son auteur, et recommandable par une composition sage et ingénieuse, par la noblesse des poses, la beauté des expressions, la souplesse et la fluidité du pinceau, enfin par un heureux accord de qualités diverses, qui, sans être supérieures, prises séparément, grandissent de leur réunion et de leur accord même. — Enfin une *Naissance de saint Jean-Baptiste*, par Artemisia Gentileschi, fille et disciple d'Orazio, l'une des très-rares compositions de cette femme peintre, qui, établie à Londres, où elle mourut, a fait plus de portraits que de tableaux d'histoire.

ÉCOLE DE PARME.

Antonio Allegri, à qui l'on donna le nom du bourg qu'il habitait, Correggio, remplit à lui seul presque toute la petite école de Parme, où l'on ne compte, après lui, que ses imitateurs, de même que ses œuvres remplissent à peu près les églises et le musée de la ville dont cette école porte le nom. Jusqu'à présent les rois d'Espagne n'avaient eu de Corrége, comme de Léonard, qu'un échantillon bien incomplet. C'est une *Sainte Famille*, de très-petites proportions, en miniature, dans le genre de celle qu'on admire à la *Tribuna* de Florence, et de l'*Agar* que possède le musée *degli Studj*, à Naples. Encore a-t-on reconnu que c'était seulement une agréable imitation de sa manière, ou peut-être la copie de quelque original perdu. Mais, comme pour Léonard, l'Escorial a comblé le vide des palais royaux. Il a rendu récemment au musée un des plus charmants ouvrages de Corrége et des plus inconnus. Ce tableau précieux était même enseveli sous un ignoble badigeonnage, dont quelques moines imbéciles, sous prétexte de voiler des nudités bien innocentes, l'avaient outrageusement barbouillé. Heureusement que le directeur actuel du musée, don José Madrazo, homme de goût et possesseur lui-même d'un riche cabinet, a deviné ce que cachait cette couche sacrilége ; il l'a enlevée avec adresse, et maintenant le tableau de Corrége, ainsi protégé contre les ravages du temps, a repris, avec sa pureté native, le coloris frais et brillant qu'auraient altéré trois siècles. Il représente, en demi-nature et dans un frais paysage, le sujet qu'on appelle *Noli me tangere*, et qui n'est point cette fois, à mon avis, l'apparition de Jésus à Madeleine la sainte femme, après sa résurrection, mais la prière de la pécheresse repentante au Christ irrité contre elle. Agenouillée, les mains jointes, le front humilié, Madeleine traîne dans la poussière les riches atours qu'elle n'a point encore déchirés et

maudits, tandis que le Christ, prêt à s'éloigner et l'arrêtant d'un signe de sa main, lui jette une parole de reproche et d'aversion. Mais, dans ce doux et long regard de pitié qu'en tournant la tête il laisse tomber sur elle, on voit que bientôt, touché d'un repentir si humble et si profond, il remettra tous les péchés à celle *qui a beaucoup aimé*. L'attitude du Sauveur, auquel le peintre a mis une bêche à la main pour justifier sa nudité presque complète, est vraiment admirable, aussi bien que l'expression de son visage, et rien ne surpasse, dans le travail du pinceau, l'exécution de cette belle figure, dont la douce teinte et les harmonieux contours se détachent sur l'azur foncé du ciel et le vert sombre d'un épais feuillage. Ce tableau est un vrai, un complet Corrége, un chef-d'œuvre ravissant, qui, sans avoir, par ses proportions et son sujet, la même importance que le *San Girolamo* de Parme ou la *Notte* de Dresde, ne le cède, pour le charme et le prix, à nul des rares ouvrages de son immortel auteur.

Le Parmigianino (Francesco Mazzuola) n'a qu'un portrait d'homme au musée de Madrid, mais très-beau, et si rempli d'excellents accessoires qu'on peut l'appeler une camposition. Quant à Baroccio (Federico Fiori), que je place, quoique compatriote de Raphaël, dans l'école de Parme, parce que son style me paraît simplement la manière *maniérée* de Corrége, il a une *Nativité* ingénieusement composée, pleine de lumière et d'éclat, puis un *Calvaire* d'un goût plus sévère que d'habitude, et qu'entoure un fond de paysage habilement travaillé. Un autre étranger à Parme, le Milanais Daniel Crespi doit également, quoique élève de César Procaccini, se rattacher à l'école de Corrége, qu'il rappelle et qu'il eût peut-être égalé avec une vie plus longue. Madrid possède le plus précieux, sans doute, des rares ouvrages de cet artiste éminent, qui, mort très-jeune, et occupé presque uniquement de fresques et de portraits, n'a laissé que peu de tableaux d'histoire, et seulement dans sa patrie. C'est un *Christ mort*, que la vigueur du dessin,

l'exquise beauté du coloris, la noblesse et la hauteur de l'expression, rangent parmi les meilleures œuvres du pinceau. A la vue de ce *Christ* magnifique, on se dit qu'il n'a manqué à Daniel Crespi que de vivre et de produire davantage pour se placer parmi les grands maîtres de l'art. On se dit également que, dans la peinture, la fécondité est un des éléments nécessaires de la renommée. Dans les lettres, et même dans l'un des arts, la musique, une seule œuvre, si elle est excellente, peut immortaliser son auteur. Mozart n'eût fait que *Don Giovanni*, par exemple, que son nom serait partout célèbre, parce que ce chef-d'œuvre, partout représenté, chanté, gravé, l'aurait, depuis soixante-dix ans, fait connaître à tous ceux qui cultivent ou seulement écoutent la musique. Un peintre, sous ce point de vue, est moins favorisé qu'un musicien; son œuvre, si excellente qu'elle soit, ne peut se trouver qu'en un seul endroit, ne peut être vue que d'un petit nombre, et, pour le reste du monde, elle n'existe pas. Il faut donc, de toute nécessité, qu'un peintre joigne le temps de faire beaucoup au mérite de bien faire, afin que ses ouvrages se partagent entre les nations, et que, représenté par eux, il rende en tout lieu témoignage de soi-même. C'est cette nécessaire *ubiquité* qui manque à Daniel Crespi.

ÉCOLE DE ROME.

Comme Corrége dans l'école de Parme, Raphaël remplit presque à lui seul l'école de Rome, seulement complétée par ses élèves et ses imitateurs. C'est aussi presque lui seul qui la représente au musée de Madrid. Mais quelle représentation complète et magnifique! trois portraits et sept tableaux, parmi lesquels deux au moins de premier ordre! Il n'y a que Rome, ou Raphaël passa toute la partie active de sa trop courte vie; il n'y a que le Vatican, avec ses *Chambres*, ses *Loges* et son *Musée*, qui puis-

sent offrir une telle réunion des œuvres du *divin jeune homme.*

L'auteur de la *Transfiguration*, du *Spasimo*, de l'*École d'Athènes*, de trente *Saintes familles* ou *Madones*, s'est rendu si célèbre comme peintre d'histoire, et surtout d'histoire sacrée, qu'à peine est-il resté place pour le louer comme peintre de portraits. Cependant, partout où se rencontre quelque échantillon de son prodigieux talent dans ce dernier genre, à Florence, à Rome, à Naples, à Paris même, où nous avons Balthazar Castiglione, l'on reconnaît que la supériorité de Raphaël est aussi grande dans le simple portrait que dans les sujets sacrés, et qu'il faut le ranger également à la tête du genre, devant Titien, Van Dyck, Rembrandt et Velazquez. A Madrid, ses trois portraits d'hommes en buste lui conservent cette place éminente ; ils sont parfaits, excellents, dignes de lui. Un seul de leurs modèles est connu jusqu'à présent ; c'est le fameux jurisconsulte Barthole, de Sassoferrato ; mais Raphaël, en le peignant, a dû seulement répéter, rajeunir et vivifier un plus ancien portrait, puisque Barthole était mort à Pérouse, en 1359. L'un des deux autres, celui d'un gentilhomme à barbe noire, coiffé d'une large toque, pourrait bien être un autre portrait de Castiglione, le poëte grand seigneur, l'ami de Raphaël, peint un peu plus jeune que ne le montre le tableau du Louvre. Dans le troisième enfin, qui représente un cardinal en robe et bonnet rouges, j'ai cru reconnaître, à sa figure maigre, à son long nez aquilin, à toute sa ressemblance avec Pascal et le grand Condé, ce cardinal Jules de Médicis, pour qui fut faite la *Transfiguration*, lorsqu'il était évêque de Narbonne, et que Raphaël a peint en pied, près de Léon X, dans son tableau de la galerie Pitti.

Des sept compositions dont il me reste à parler, la première qui vint en Espagne, celle qu'ont possédée le plus anciennement les souverains de ce pays, est une *Sainte Famille* qui n'a point reçu, que je sache, de désignation

particulière [1], et qu'on pourrait appeler la *Vierge aux ruines*, si déjà ce nom n'était donné. Pour la seconde fois, Raphaël a placé son divin groupe au milieu de débris antiques dont Rome lui offrait à chaque pas la vue et le modèle. Des fûts de colonnes brisées jonchent la terre, et les murs ruinés d'un temple païen ferment la scène au dernier plan. C'est, dans l'idée, le triomphe du christianisme symboliquement exprimé; c'est, dans l'art, une heureuse combinaison d'effets. Placée au centre du tableau, la Vierge, par un mouvement d'une grâce ineffable, appuie son bras gauche sur un autel antique qui sert également d'appui à saint Joseph placé plus en arrière, et de la main droite elle soutient l'Enfant-Dieu, lequel, tout en s'inclinant pour embrasser son jeune compagnon, tourne la tête vers Marie comme pour appeler sur le précurseur son attention et sa tendresse. Celui-ci, timide et pieux, déroule une bande où se trouvent écrits les premiers mots qu'il prononcera plus tard en saluant le Christ : *Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi.*

Il est facile de reconnaître dans ce tableau, à plusieurs indices, et surtout à la couleur générale, un des derniers ouvrages de Raphaël. On s'accorde, non-seulement à le ranger dans sa troisième manière, mais à le croire contemporain de la *Sainte Famille* du Louvre, après laquelle il ne fit guère que la *Transfiguration*. Constater la date de cet ouvrage, c'est en constater l'excellence. Sauf le petit saint Jean, que les demi-teintes assombries peuvent faire supposer peint par Jules Romain, il est tout entier de la main du maître, et l'exécution ainsi que la pensée n'y est pas moins admirable que dans notre *Sainte Famille*, ce merveilleux ouvrage que François Ier reçut à Fontainebleau, au milieu de sa cour assemblée, avec autant d'honneur qu'un royal *cousin*, avec autant de respect qu'une

1. Dans les ateliers, je crois qu'on la nomme la *Vierge à la longue cuisse*.

sainte relique. J'imagine que Raphaël aurait fait à la fois deux ouvrages égaux par le sujet et la perfection pour les deux grands rivaux qui commençaient alors à se disputer la haute influence sur l'Italie et sur l'Europe : la Vierge de François Ier nous est restée, les Espagnols ont conservé celle de Charles-Quint.

Quatre autres *Saintes Familles*, car le musée de Madrid en possède actuellement jusqu'à cinq, lui ont été rendues par l'Escorial, ainsi que la *Visitation de Sainte Élisabeth*. Ce dernier sujet ne fut probablement ni conçu ni choisi par Raphaël; il lui fut commandé. En même temps qu'on lit dans le coin, à gauche, sa signature *Raphaël Urbinas*, l'inscription suivante s'étale en grandes lettres d'or au centre du tableau : *Marinus Branconius F. F.* (*fecit facere*, ou *fieri fecit*). Mais, à défaut même de cette preuve matérielle, on concevrait difficilement que le peintre eût imaginé pour sujet d'une grande composition la rencontre de ces deux femmes enceintes, qui pourraient aussi bien être prises pour deux commères de village se racontant leurs songes, que pour la mère du Christ et celle du précurseur, dont un double miracle a fécondé le sein. Heureusement qu'avec Raphaël de telles équivoques ne sont pas possibles. Il n'aurait point placé dans l'extrême fond du tableau le baptême de Jésus par saint Jean, c'est-à-dire la future rencontre des deux fils de ces deux femmes, que personne n'hésiterait à les reconnaître. L'une montre assez aux rides de son visage, flétri par les années, mais toujours beau de la beauté morale, qu'elle doit à la seule grâce divine sa tardive fécondité, tandis que l'autre, par son chaste maintien, par son regard baissé, par la charmante confusion qui colore sa jeune, douce et ravissante figure, marque la femme choisie de Dieu pour être mère sans cesser d'être vierge. A tous les mérites qui doivent distinguer une des œuvres capitales de Raphaël, ce tableau joint celui d'une admirable conservation. Le temps l'a respecté, et nul accident, nulle profanation n'ont exigé les soins, toujours si

périlleux, des nettoyeurs et retoucheurs de peintures anciennes.

Parmi les quatre *Saintes Familles* venues de l'Escorial, il s'en trouve une de si petites dimensions qu'elle est touchée comme une fine miniature flamande. Quoique le groupe de la Vierge soit complété par saint Joseph et saint Jean, cette *Sainte Famille* n'est pas plus grande que la *Madone à l'Enfant mutin*, qui fut dans la galerie Aguado. Elle n'en est que plus précieuse, puisqu'elle sert à montrer sous ses faces diverses le talent de Raphaël, aussi varié que sublime, et conservant, dans toutes les dimensions, toutes les formes et tous les genres, cette hauteur qu'après lui il n'a plus été donné d'atteindre. Malheureusement la délicatesse de ce charmant bijou, peint sur bois, l'a livré plus qu'une grande toile aux ravages des siècles. Il est un peu dégradé, et ne laisse plus admirer que par fragments le travail exquis du pinceau.

Si la *Vierge à la rose* se trouvait seule des œuvres de son auteur dans quelque musée ou galerie, on lui donnerait à coup sûr l'attention, l'importance, les honneurs qu'attire toujours le nom de Raphaël. Mais je conviens qu'à Madrid elle est un peu effacée par le voisinage de ses sœurs, et que là elle ne saurait prétendre au premier rang. Sans doute on y reconnaît, dès le moindre coup d'œil, l'inimitable main du maître. L'arrangement des groupes, les contours, les expressions, tout le dessin, toute la forme, sont bien de Raphaël. Mais un ton rosé, comme la fleur que Marie tient à la main, répandu sur toute la composition, lui donne une certaine fadeur inconnue dans les œuvres de l'élève du Pérugin. Je ne sais, et je n'ai pu découvrir à quelle époque Raphaël peignit cette madone rosée; mais ce n'est pas certainement dans les dernières années de sa vie, lorsqu'il avait acquis toute la plénitude de ses forces; et s'il en fit, au temps des études, l'essai d'une nouvelle manière, il n'y persista point, et garda depuis sa noble sévérité.

Entre cette *Vierge à la rose*, sur laquelle, à la vue des autres ouvrages de Raphaël, j'ose laisser tomber un blâme relatif, et la *Vierge au poisson*, extrême expression de la noblesse et de la majesté, se place, comme intermédiaire, la *Vierge à la perle*. A ceux que séduisent par-dessus tout la finesse, la grâce, le charme attrayant; à ceux qui trouvent, par exemple, dans Corrége le comble de l'art, il est permis de préférer cette *Sainte Famille* parmi toutes celles que Raphaël a produites, et que se sont partagées les nations. Je ne sais trop d'où vient le nom qu'elle porte. Les uns prétendent qu'en voyant ce tableau, qu'il venait d'acheter, moyennant trois mille livres sterling, de la veuve de Charles I[er] d'Angleterre, qui la tenait lui-même des ducs de Mantoue, Philippe IV, à qui je suppose pourtant un goût plus sûr, s'écria : « Ceci est ma perle. » D'autres ont découvert, au premier plan, et comme parmi les jouets du saint *bambino*, un petit coquillage qu'on pourrait prendre à la rigueur pour une huître perlière. Mais laissons le mot et venons à la chose. Quoique le fond du tableau se soit assombri, il y règne un ton général plutôt légèrement violet que briqueté, mais en tous cas gracieux sans fadeur, et toute la composition, jusqu'aux plus petits détails des vêtements et du sol, est terminée avec la finesse solide qu'on admire dans les œuvres de Léonard. Au milieu du groupe, à qui Raphaël, en peignant tant de fois le même sujet, sut donner un arrangement toujours heureux comme toujours nouveau, se distingue la Vierge par sa beauté vraiment exquise, bien qu'un peu mondaine et profane. J'ai dit ailleurs, en parlant de la *Vierge à la chaise*, du palais Pitti, qu'elle était la seule madone de Raphaël qui n'eût pas les paupières chastement baissées; je me trompais, n'ayant pas encore vu celle qui nous occupe. Elle aussi porte ses yeux sur d'autres yeux, et par cette irrésistible puissance du regard, étend jusque sur les sens l'empire de sa beauté. En somme, la *Vierge à la perle* est plus délicate, plus jolie que la *Vierge au*

poisson; mais elle est moins forte, moins sainte et moins belle.

J'avais raison d'appeler tout à l'heure cette *Vierge au poisson* la suprême expression de la noblesse et de la majesté. Jamais Raphaël, et jamais personne après lui, n'a tiré de tant de simplicité tant de grandeur. Jamais aussi son pinceau n'a montré plus de fermeté, plus de vigueur, plus d'éclat. Ceux qui regrettent, avec une sincérité quelque peu niaise, que Raphaël n'ait pas été coloriste, devraient aisément se consoler devant ce tableau, comme devant la *Transfiguration,* ou même la *Sainte Famille* de Paris. Peinte en 1514, la *Vierge au poisson* semble le premier pas de Raphaël dans sa troisième manière, celle qu'il garda jusqu'à sa mort, arrivée six ans après, et qui produisit ses œuvres les plus parfaites. On y sent aussi manifestement, je ne dirai point l'imitation, mais l'influence du *Frate* (Fra Bartolommeo della Porta), de qui, par un échange de mutuelles leçons, Raphaël apprit à donner plus de vigueur à ses teintes et plus de largeur à son style, en même temps qu'il lui enseignait la pratique de la perspective et les délicatesses du pinceau. La *Vierge au poisson* est grande comme le *Saint Marc* de Florence.

Ce n'est ni une simple *Madone,* portant l'Enfant-Dieu, ni une *Sainte Famille,* qui n'admet, avec Joseph, Élisabeth, Anne et saint Jean, que des serviteurs célestes, des anges, supposés invisibles; c'est une de ces *Vierges glorieuses,* auquel le peintre donne l'entourage qui lui plaît, de prophètes, de saints, et même de dévots, comme a fait Raphaël, après Pérugin, Francia et tant d'autres Italiens ou Flamands, dans la *Vierge de Dresde,* dans celle *au Donataire,* dans celle *del Baldacchino,* etc. Soutenant entre ses bras l'Enfant-Dieu, qui se tient debout sur les genoux de sa mère, la Vierge de Madrid siége aussi sur un trône de gloire, d'où elle semble donner audience, comme ferait une reine régente, au nom d'un roi enfant. D'un côté, saint Jérôme, agenouillé près de son lion symbolique,

paraît lui faire lecture d'un livre qu'il tient à la main. De l'autre, l'ange Raphaël présente au pied du trône céleste le jeune Tobie, dont il fut jadis le guide sur les bords du Tigre, et qui porte ce miraculeux poisson dont le cœur et le fiel devaient à la fois chasser les démons de la couche de sa fiancée et rendre la vue à son vieux père.

J'ai entendu faire, sur cette composition, une conjecture qui me semble de tout point vraisemblable. Elle signifie sans doute, et célèbre, en quelque sorte, l'admission du *Livre de Tobie* parmi les livres canoniques. Ce livre, en effet, qui fut écrit tout au plus deux siècles avant Jésus-Christ, et probablement en grec; ce livre, à qui les juifs refusent encore de reconnaître un caractère divin, ne fut accepté des chrétiens qu'au commencement du XVI[e] siècle. C'est ce que devait indiquer, dans la pensée de Raphaël, la présentation du jeune Tobie à la Vierge glorieuse; et quant à la présence de saint Jérôme ouvrant un livre, loin de nuire à cette conjecture, elle la confirme à peu près sans réplique, car ce fut, comme on sait, saint Jérôme qui le premier traduisit, en l'*expurgeant*, le *Livre de Tobie* du chaldaïque en latin.

Pour revenir au tableau, dont le sujet s'explique ainsi parfaitement, et que je voudrais apprécier avec le moins de paroles qu'il est possible, voici dans quel ordre je le placerais parmi les ouvrages de son divin auteur. Raphaël, ainsi que je l'expliquais tout à l'heure, a traité ses *Vierges* sous trois formes principales: tantôt ce sont de simples *Madones*, tantôt de complètes *Saintes Familles*, tantôt des *Vierges glorieuses*, avec un entourage aux choix du peintre. Des *Madones*, la première à mes yeux est la *Vierge à la chaise*, du palais Pitti; des *Saintes Familles*, celle de François I[er] que nous avons au Louvre; des *Vierges glorieuses*, la *Vierge au poisson*.

Reste le *Spasimo*.

C'est le nom qu'on donne à un *Portement de croix*, qui fut fait pour le couvent de Santa Maria dello Spasimo de

Palerme. Les Espagnols l'appellent *El extremo dolor*[1]. Voici comment Vasari raconte l'histoire un peu miraculeuse de ce tableau, qui vint plus tard de Sicile en Espagne, sans que j'aie pu découvrir à quelle époque, ni de quelle manière : « Raphaël fit ensuite, pour le monastère de Palerme, dit Sainte-Marie du Spasme, des frères du Mont-Olivet, un tableau sur bois (*una tavola*) du Christ portant la croix.... Pendant que le Christ, saisi par la douleur de l'approche de la mort, tombé sous le poids de la croix, baigné de sueur et de sang, se tourne vers les Maries qui pleurent à chaudes larmes, on voit encore Véronique *qui tend les bras en lui présentant un suaire* avec un sentiment très-grand de charité.... Ce tableau, d'un fini parfait, manqua de périr. On dit qu'étant embarqué pour être transporté à Palerme, une tempête horrible heurta le navire contre un écueil où il se brisa. Les hommes et les cargaisons furent perdus, excepté ce tableau seulement, qui, emballé comme il était, fut jeté par la mer dans le golfe de Gênes. Là, il fut pêché et tiré au rivage. On s'aperçut bientôt que c'était un ouvrage divin, et on le mit sous garde. Il s'était conservé intact, sans tache et sans défaut, car la furie des vents et des vagues avait respecté la beauté d'un tel chef-d'œuvre. La renommée divulgua l'événement, et les moines s'empressèrent de le recouvrer par l'interposition du pape.... Il fut embarqué une seconde fois et transporté en Sicile. On le voit à Palerme, où sa renommée est plus grande que celle du mont de Vulcain. » Je compléterai cette histoire en ajoutant que, malgré ce premier miracle de conservation, le panneau de bois sur lequel fut peint le *Spasimo* était devenu si vermoulu, si desséché, que l'ouvrage entier menaçait de tomber en poussière. Mais à Paris, lorsqu'il y fut apporté avec les

1. Oh! al contemplar tu Virgen adorable
En su *extremo dolor*, cuanto he gemido¡
MELENDEZ, *Oda à las artes.*

autres glorieux trophées des victoires de la République et des conquêtes de l'Empire, une opération aussi heureuse que hardie, exécutée par l'habile restaurateur M. Bonnemaison, transporta la peinture sur toile, et rendit à ce chef-d'œuvre une nouvelle vie séculaire.

On a cru trouver dans l'anecdote rapportée par Vasari l'explication d'une espèce de défaut reproché par quelques-uns au tableau de Raphaël. La sainte femme qui, sur le premier plan, étend les deux bras vers le Sauveur, un peu gauchement, à ce qu'on dit, ne serait point la Vierge, mais sainte Véronique, dont le mouchoir ou suaire, consacré par la légende et qui expliquerait le mouvement des bras, aurait disparu par suite de l'accident où faillit périr le tableau. C'est une conjecture qu'il est loisible à chacun d'admettre ou de rejeter. Pour moi, qui ne vois nulle gaucherie dans ces bras étendus, mais au contraire un admirable geste de tendresse et de désespoir, je crois que Vasari s'est trompé en citant Véronique et son suaire. Du moins on ne peut apercevoir, dans la large place qu'aurait occupé ce suaire étendu, aucune trace de *repeint*, aucun vestige du travail d'une main étrangère ; et cette femme en évidence, *adorable*, comme dit Melendez, *en son extrême douleur*, qui a servi, chez les Espagnols, à désigner le tableau, ne peut manquer d'être la mère du Christ, à qui nécessairement appartenait la première place parmi les Maries et leurs saintes compagnes.

Le *Spasimo*,— que les biographes de Raphaël s'accordent à déclarer peint tout entier de sa main, sans que nul de ses élèves, même Jules Romain qui faisait souvent l'ébauche de la couleur sur le tracé du maître, ait pris la moindre part à ce vaste travail, — le *Spasimo* est assurément l'un des grands poëmes de la peinture. Il ne peut être comparé, dans l'œuvre de Raphaël, ou plutôt dans les œuvres de tous les peintres, qu'à la seule *Transfiguration*, dont il a les dimensions et la forme; et si sa destinée (car on pourrait dire des tableaux comme des livres : *Habent*

sua fata) l'avait placé dans Saint-Pierre de Rome, au milieu du grand temple de la chrétienté, tandis que son célèbre rival aurait voyagé de Rome à Palerme et de Palerme à Madrid, c'est lui, sans nul doute, qu'on eût placé sur le trône de l'art. Il l'emporte d'ailleurs par un point important, la parfaite unité de la composition. Ce n'est pas au *Spasimo* qu'on pourrait faire ce reproche, encouru par la *Transfiguration*, que l'action est double, et que, pour mettre en scène le XVIIe chapitre de saint Matthieu, Raphaël a dû placer sur la montagne son Christ entre Élie et Moïse, avec trois disciples, éblouis et frappés de terreur, tandis que, dans la plaine, le peuple, qui ne voit pas l'apparition, attend son Messie pour lui présenter l'enfant possédé du diable. Ce n'est pas non plus du *Spasimo* qu'on pourrait dire que, sacrifiant à la mode de son temps, Raphaël a commis l'étrange anachronisme de nicher sous un arbre de la montagne, pour les rendre témoins de la scène, deux prêtres chrétiens avec leurs étoles et leurs surplis. Dans le *Spasimo*, rien d'inutile, rien d'étranger ; chaque figure, chaque objet, chaque détail concourt merveilleusement à la même action, qui se développe ainsi dans cette parfaite unité, si nécessaire aux grandes compositions. Mais par un autre point capital encore, la *Transfiguration* l'emporte à son tour. Dernier ouvrage de Raphaël, dont le talent et le génie allèrent toujours grandissant jusqu'à sa fin précoce, elle est d'une exécution supérieure, d'une couleur générale plus belle que le *Spasimo*, peint quelques années auparavant, et que dépare en certaines parties principales, telles que les têtes, les mains et tous les nus, le ton briqueté, le ton de bistre, que Raphaël n'était point encore parvenu à remplacer pleinement par un ton plus agréable et plus vrai.

Outre l'unité d'action, le mérite, l'excellence du *Spasimo* réside principalement dans la force de l'expression. Sous ce rapport, il marque incontestablement le point extrême où se soit élevée l'âme sublime de son auteur, servie par son habile main, et, partant, le comble de l'art. Jésus, au

centre du tableau, qui, près d'atteindre le sommet du Golgotha, fléchit et tombe, non sous le poids de son gibet, que soutient d'un bras vigoureux et charitable Simon le Cyrénéen, mais sous la défaillance et les angoisses de son cœur; Marie, les femmes, les disciples, qui exhalent et confondent leur douleur dans un concert de prières et de larmes; les bourreaux impies et féroces, les soldats impassibles, et jusqu'à ce centurion en qui respirent la puissance, la majesté de l'empire romain; tous ces personnages divers, tracés avec la hardiesse et la fermeté du maître, disposés avec ce goût intelligent qui les fait valoir les uns par les autres, forment une scène imposante, pathétique, noble et sublime, pleine d'une sainte grandeur et d'une ineffable beauté. Le *Spasimo,* dans lequel s'unissent toutes les éminentes qualités que comprend et résume le nom de Raphaël, et que le divin artiste semble avoir voulu marquer d'un sceau de préférence en lui donnant sa signature, si peu prodiguée, le *Spasimo* est une de ces œuvres rares, supérieures, excellentes, desquelles il faut se borner à dire, quand on les connaît, à ceux qui les veulent connaître : « Allez voir, sentir et adorer. »

Raphaël, je l'ai dit, est à peu près toute l'école romaine. A Madrid, du moins, on ne trouve après lui que de rares et faibles échantillons. Deux cadres jumeaux, l'*Enlèvement des Sabines* et la *Continence de Scipion*, sont attribués au Pinturicchio (Bernardino Betti), d'abord condisciple, puis disciple de Raphaël; mais ils pourraient être, suivant l'opinion d'autres connaisseurs, de l'école siennoise et de l'époque du Pérugin. Une agréable *Madone* de Gerino di Pistoya, élève de ce dernier; — un *Enfant au giron* et une *Madone* de Sassoferrato (Giam-Battista Salvi), toujours fins et charmants, mais toujours interminables répétitions du même original; — enfin une *Fuite en Égypte*, de Carlo Maratta, complètent l'apport des peintres de Rome, dont ce dernier ferme la liste. Après lui (mort en 1713), plus d'école, plus de tradition, plus d'œuvres. Il est bien le dernier des Romains.

ÉCOLE DE VENISE.

De toutes les écoles italiennes, la plus riche à Madrid est celle de Venise. Titien surtout, qui fut appelé trois fois à Augsbourg pour peindre Charles-Quint et Philippe II, et qui entretint tout le reste de sa vie une correspondance familière avec ce dernier souverain, Titien semble avoir légué à l'Espagne la plus nombreuse et la meilleure part de son œuvre immense. Les biographies du peintre de Cadore citaient plusieurs ouvrages, parmi ses plus importants, qu'on ne pouvait découvrir ni à Venise, ni dans le reste de l'Italie, ni en France, ni en Angleterre, et qui semblaient à jamais perdus. Retrouvés en grande partie au fond des catacombes de l'Escorial, ils ont été rendus au jour dans le musée de Madrid, dont ils sont venus accroître les richesses et la gloire. L'Espagne, cependant, n'a pas conservé tout ce que lui avait donné Titien. Le terrible incendie du Pardo, en 1608, a consumé plusieurs toiles précieuses, peut-être la grande allégorie appelée la *Religion*, qui ne se retrouve nulle part, et d'autres ont péri sous les injures du temps, sous les injures des hommes. Telle est cette vaste et magnifique *Cène*, rivale du *Cenacolo* de Léonard, à laquelle Titien travailla sept années, et qu'il proclamait la meilleure de ses œuvres, même après avoir fait l'*Assomption*, que Venise révère pieusement comme la plus précieuse relique de son peintre. Trop dégradée pour supporter un déplacement, on a dû laisser les lambeaux de cette grande composition attachés aux murailles du réfectoire désert de l'Escorial, où des mains impies l'ont mutilée et détruite dans un lent supplice. Mais pourtant, même après ces pertes cruelles, l'Espagne est encore la mieux dotée de toutes les nations héritières de Titien; et, plus opulent qu'aucune autre collection publique, sans

excepter l'*Accademia* de Venise, le musée de Madrid réunit jusqu'à *quarante-deux* ouvrages de l'illustre centenaire. Je les ai tous vus, comptés et notés. Les principaux seront désignés tout à l'heure, quand viendra le tour de Titien dans l'école vénitienne.

Pas plus pour cette école que pour les autres, le musée de Madrid ne nous fait remonter aux origines, aux œuvres primitives. Il ne possède aucun échantillon des trois Vivarini, père, fils et petit-fils; des deux frères Giovanni et Antonio de Murano; de Nicolo Semitecolo; de Marco Basaiti, enfin d'aucun vieux maître antérieur au milieu du XVe siècle. Sa collection commence au vrai fondateur de l'école telle que nous la connaissons aujourd'hui, à celui qui, le premier, adopta et fixa une manière, réunit des élèves qui l'adoptèrent également et la transmirent à d'autres élèves, qui, en un mot, *fit école*, à Giovanni Bellini. Encore sa part est-elle très-faible et très-insuffisante. Son unique ouvrage, la *Madone* adorée par un saint et une sainte, quoique signé *Joannes Bellinus*, n'est pas des meilleurs qu'il ait laissés. On reconnaît à une certaine froideur de style et de coloris que cette *Madone* fut peinte avant que Bellini eût appris, par l'exemple de son élève Giorgion, à donner plus de chaleur à son style et plus d'éclat à son pinceau.

Giorgion. C'est avec Giorgio Barbarelli que le musée de Madrid commence véritablement l'école vénitienne. Si cet artiste, si précoce, si hardi, si grand, qui fut imité par son maître Bellini et par son condisciple Titien, dont il devint ainsi presque le maître, s'efface un peu dans la gloire de ce dernier, c'est que, mort à trente-quatre ans d'un chagrin d'amour, il laissa à son puissant émule, qui lui survécut soixante-cinq années, le temps de l'atteindre et de le dépasser. Dans son *David ayant tué Goliath*, en demi-figures, on trouve cette ampleur de contours, cet empâtement ferme et profond, ce clair-obscur énergique et vrai, cette hardiesse et cette aisance toutes vénitiennes dont il a

le premier donné l'exemple. Mais toutes ces qualités sont plus éclatantes encore dans un tableau venu de l'Escorial, et qui rappelle, en les surpassant, le *Moïse sauvé des eaux*, du palais Pitti, et la *Sainte famille*, appelée l'*Ex voto de saint Sébastien*, que nous avons au musée du Louvre. On ne peut guère le nommer autrement qu'un *Portrait de famille*. Devant un gentilhomme couvert de son armure, et qui semble, comme Hector, partir pour le combat, une dame, autre Andromaque, s'arrache aux caresses d'un jeune enfant, pour le remettre aux mains de sa suivante. Voilà tout le sujet, et les personnages, vus à mi-corps, sont demeurés inconnus. Mais, dans son genre, c'est un ouvrage complet, admirable, prodigieux, qui étonne, ravit et attriste à la fois, car on lit sur cette page magnifique, dernière expression du talent de son auteur, ce que fût devenu Giorgion, ce que serait sa gloire, s'il eût atteint l'âge de la maturité, s'il eût eu le temps d'être aussi fécond que hardi et puissant.

Titien (Tiziano Vecelli). On ferait un petit musée de ses seuls ouvrages, dont j'ai tout à l'heure indiqué le nombre à peine croyable, et il faut mettre le même ordre, dans son unique part, que dans une complète collection. Indiquons sommairement ses principales œuvres, en commençant par les portraits, et en suivant l'ordre des compositions, depuis les plus simples jusqu'aux plus vastes.

Le principal de ses portraits serait un *Charles-Quint* à cheval, armé de toutes pièces et la lance en arrêt, comme un chevalier errant, si ce tableau superbe, indiqué et célébré par tous les biographes de Titien, n'était malheureusement très-dégradé. Il faut donc donner la première place à un autre *Charles-Quint*, en pied, et vêtu cette fois d'un costume civil, toque noire, pourpoint de drap d'or, chausses et manteau blancs; il appuie la main gauche sur la tête d'un gros chien, personnage historique qui fut plusieurs années le favori de l'empereur. Celui-ci brille autant par sa conservation parfaite que par l'exécution merveil-

leuse de toutes ses parties, et l'expression de grandeur, de majesté qui règne dans l'ensemble. Il y a un troisième Charles-Quint, venu de l'Escorial, et qui fut peint à la fin de son règne, avec la barbe blanchie, lorsque la fatigue et le dégoût des affaires publiques conduisirent le vainqueur de Pavie, le saccageur de Rome, à la chartreuse de San-Yuste. — Philippe II, avec son visage pâle, blond, efféminé, est représenté deux fois, en pied et à mi-corps. Ce dernier portrait me paraît le meilleur; il est excellent comme le second Charles-Quint, quoique Philippe II, même jeune, n'ait pu être peint que par Titien vieux. — Viennent ensuite plusieurs portraits, non moins parfaits quoique de simples gentilshommes, l'un jouant avec un bel épagneul, l'autre fermant un livre de prières, celui-ci portant une large croix blanche sur la poitrine, celui-là (le marquis del Vasto) tenant à la main le bâton de général; — puis l'excellent portrait d'Isabelle de Portugal, femme de Charles-Quint, et celui d'une dame vêtue de blanc, tenant un livre à la main droite; — puis le portrait, fort curieux, d'un bouffon des ducs d'Albe, qui se nommait Pejeron; — puis enfin celui de Titien lui-même, vieux, vénérable, à longue barbe blanche, où il a rendu avec une simplicité charmante son visage calme, noble, expressif, et jeune encore dans l'extrême vieillesse.

Parmi les compositions à un seul personnage, on distingue un vigoureux *Ecce Homo* que recommande à la curiosité une circonstance rare et singulière : il est peint sur ardoise [1]; — une *Vierge aux douleurs*, qui n'est rien de plus qu'une dame affligée ; et, comme bien d'autres tableaux, anciens et modernes, elle gagnerait beaucoup à ce qu'on lui ôtât son nom; — deux *Saintes Marguerites*, l'une à mi-corps, prête à être dévorée par le dragon, qui, suivant

1. C'est aussi sur les deux côtés d'une ardoise qu'est peint le bizarre *David tuant Goliath*, à double aspect, de Daniel de Volterre, que nous avons au Louvre.

la légende, l'engloutit vivante dans ses entrailles, dont elle sortit saine et sauve, en faisant le signe de la croix; l'autre, entière, et ayant à ses pieds le dragon mort; toutes deux remarquables par la beauté des traits et de l'expression, par la vigueur et la fluidité du pinceau; — un *Sisyphe* roulant son rocher, et un *Prométhée* sur le Caucase, deux pendants gigantesques, faits sans doute pour orner à grande distance quelques hauts lambris : on peut voir, dans les salles espagnoles, une imitation du *Prométhée* par Ribera, et comparer ainsi la manière des deux maîtres ; — enfin, une *Salomé* élevant sur sa tête le plat d'argent dans lequel elle porte à sa mère Hérodiade la tête de saint Jean-Baptiste. J'ai gardé ce tableau, venu de l'Escôrial, pour le dernier de la série, parce qu'il en est, à mon avis, le plus beau, le plus étonnant, le plus merveilleux. Jamais Titien, si fort, si vrai, si magistral, n'a montré plus de force, de vérité, de *maestria*. C'est devant cette Salomé qu'on se rappelle et qu'on accepte le mot si pittoresque de Tintoret, qui disait de Titien : « Cet homme peint avec de la chair broyée. » C'est de la chair, en effet, mais de la chair animée, vivante, qu'il trouvait sur sa palette, et dont il imprégnait ses toiles impérissables.

Les compositions à plusieurs personnages peuvent se diviser encore, pour plus de facilité, en sacrées et profanes. On remarque parmi les premières, qui sont aussi les moins nombreuses : un *Portement de Croix*, beaucoup moins vaste que le *Spasimo*, et dans la première manière de Titien, lorsqu'il imitait son condisciple Giorgion, dont l'influence est ici claire et manifeste; — un *Abraham retenu par l'Ange*, tableau plus grand de proportions, mais non de style, que celui d'Andrea del Sarto sur le même sujet : à l'aisance du pinceau, à la couleur transparente et dorée, on reconnaît que cet ouvrage appartient à une époque plus avancée de la vie du maître que le précédent, et lorsqu'il avait fixé sa propre manière ; — un *Péché originel*, c'est-à-dire Ève présentant à son époux la pomme

qu'elle vient de recevoir du serpent, qui enlace ses replis autour du tronc de l'arbre de vie: pour louer dignement ce tableau, où Titien a déployé toute sa science du clair-obscur, toute sa vigueur de coloris, il suffit de dire qu'à son voyage à Madrid, en 1628, et pour étudier à fond le grand coloriste vénitien, Rubens, le grand coloriste flamand, en fit une copie très-complète, très-achevée, que nous trouverons plus loin parmi les œuvres de son école; — deux *Mises au Tombeau*, toutes semblables, sauf quelques différences de couleur dans les vêtements : personne n'a douté qu'elles ne fussent l'une et l'autre de Titien; et pourtant si ma mémoire ne m'abuse, ces deux exactes répétitions du même sujet ne sont elles-mêmes que l'exacte reproduction de la célèbre *Mise au tombeau* qu'on admire à la fois dans la galerie du palais Manfrin à Venise et dans notre galerie du Louvre. Titien se serait donc copié lui-même au moins trois fois; et cela ne doit pas surprendre, car il a répété bien plus de fois encore cette *Madeleine* en demi-figure dont on conserve pieusement l'original au palais Barbarigo, où il vécut de longues années, où il acheva sa vie séculaire; — une *Assomption de la Madeleine*, provenant, comme les deux précédents tableaux, des cloîtres de l'Escorial : bornée au personnage de la sainte anachorète et au groupe d'anges qui l'emportent, rajeunie et triomphante, vers les célestes demeures, cette *Assomption* n'a ni l'étendue, ni l'importance de composition qu'offre la grande *Assomption de la Vierge* de Venise; mais elle ne le cède ni à ce chef-d'œuvre, ni à nul autre ouvrage de Titien, pour l'extrême vigueur de l'expression, du coloris, de l'effet général : c'est un des miracles de son pinceau; — enfin la grande *Allégorie*, moitié religieuse, moitié politique, où se voit la famille impériale, Charles-Quint, Philippe II et leurs femmes, présentés dans le ciel à la Trinité. On croyait perdue cette célèbre et magnifique page, qui a laissé un grand souvenir dans l'œuvre du maître; mais, retrouvée aussi parmi les richesses enfouies à

l'Escorial, elle est à présent, dans le musée de Madrid, le plus important des quarante ouvrages de Titien. Il n'est pas besoin de faire ressortir l'excessive difficulté d'une telle composition. Peindre le ciel est toujours une entreprise hardie, et peu de maîtres ont pu la tenter impunément. Néanmoins, dans un sujet tout sacré, tout mystique, on conçoit que, s'aidant des croyances traditionnelles, un peintre nous ouvre les cieux chrétiens, comme il nous ouvrirait l'Olympe mythologique ; il a, pour se guider, Dante au lieu d'Homère. Mais, s'il faut mêler aux êtres surnaturels, aux personnages célestes, véritables symboles n'ayant de corps que pour nos yeux, des êtres réels, terrestres, vivant de notre vie, auxquels on doit conserver jusqu'à la ressemblance de traits, de taille et de costumes, alors la difficulté touche à l'impossible, et l'artiste n'a plus qu'à sauver avec habileté l'invraisemblance radicale, je dirais volontiers l'inévitable ridicule d'un pareil sujet. Telle était la situation de Titien lorsqu'il peignit son *Allégorie* de courtisan, son *Apothéose de la famille impériale*. Le ciel est donc ouvert ; la divine triade occupe son trône de gloire, où siége aussi Marie, et, comme la blanche colombe qui représente l'Esprit-Saint se perd en quelque sorte dans les flots éclatants de la lumière d'en haut, la Trinité semble se composer du Père, du Fils et de la Vierge, tous trois uniformément vêtus de longs manteaux bleu-azur [1]. Au-dessous d'eux siégent des chœurs d'anges, de patriarches, de prophètes, d'apôtres, et les ordinaires messagers du paradis introduisent

1. Il me semble qu'en cédant ici à la nécessité *pittoresque*, Titien se trouve avoir traduit l'opinion, la croyance de la plupart des chrétiens. La *colombe* n'est pas une *personne*, et, pour ceux qui doivent en quelque sorte toucher du doigt les symboles, elle ne saurait s'associer indissolublement au Père, et au Fils. Marie, au contraire, que les chrétiens se sont obstinés à nommer la *Vierge*, bien qu'elle ait eu au moins six enfants après Jésus*, et dont le

* « N'est-ce pas le fils du charpentier? Sa mère ne s'appelle-t-elle pas Marie, et ses frères Jacques, Joses, Simon et Jude? Et ses

dans la céleste cour les quatre souverains d'ici-bas, qui maintenant, changeant de rôles, les mains jointes, la tête inclinée, sont admis au lieu d'admettre, et supplient comme ils furent suppliés. Placé en avant du groupe, Charles-Quint a déjà revêtu son froc de moine; Philippe et les deux reines ont gardé leurs habits royaux. Cette circonstance donne une date au tableau : il ne peut avoir été fait qu'après l'abdication de l'empereur, en 1556, alors que Titien avait atteint l'âge qui est, pour la plupart des hommes, l'extrême vieillesse, quatre-vingts ans. Et pourtant dans cette composition étrange, qui lui fut commandée probablement par la douteuse mais bruyante piété filiale du successeur de Charles-Quint, on retrouve tout entier le grand artiste qui avait peint l'*Assomption* un demi-siècle auparavant. Si l'on peut, devant l'*Apothéose*, oublier un moment le sujet, qui doit tout d'abord déplaire et choquer; si l'on étudie les personnages en détail, surtout ceux d'en bas, surtout Noé et Moïse, si l'on ne cherche dans l'ensemble qu'une disposition de groupes, qu'un effet général de lumière, de couleur; alors on peut affirmer qu'il n'est rien de supérieur à ce tableau dans l'œuvre entière de Titien, et qu'aussi bien à quatre-vingts ans qu'à trente, il fut le premier coloriste de toutes les écoles et de tous les temps.

Je commencerai la série des compositions profanes par celles qu'on a placées dans une espèce de cabinet réservé, appelé *Salle de repos* (*Sala de descanso*) où l'on sert une

culte est comme intermédiaire entre le culte des saints et celui de Dieu, Marie forme vraiment, à l'esprit et aux yeux d'une foule de chrétiens, la véritable troisième personne de la Trinité.

sœurs ne sont-elles pas toutes parmi nous? » (Saint Matthieu, chap. XIII, vers. 55 et 56.) — « N'est-ce pas le charpentier, le fils de Marie, le frère de Jacques, de Joses, de Jude et de Simon? Ses sœurs ne sont-elles pas ici parmi nous? » (Saint Marc. chap. VI, vers. 3.) — « Et ses frères lui dirent : « Pars d'ici, et t'en va en « Judée...., » car ses frères mêmes ne croyaient pas en lui. » (Saint-Jean, chap. VII, vers. 3 et 5.)

collation aux rois ou infants d'Espagne, quand il leur prend fantaisie de visiter le musée; et vraiment si leur visite s'étend à toutes les galeries, ce n'est pas une précaution superflue de couper cette longue promenade par un repos et un repas. Dans ce cabinet donc se trouve une *Danaé*, horriblement dégradée, et qui fut sauvée en cet état d'un *auto-da-fé* où périrent plusieurs tableaux condamnés au feu pour leurs nudités; elle rappelle, sans lui ressembler pourtant, la *Danaé* cachée dans le cabinet réservé du musée de Naples, et qui, faite à Rome par Titien, pour le duc Octave Farnèse, attira cette exclamation du morose Michel-Ange : « Quel dommage qu'à Venise on n'apprenne pas à dessiner ! » — puis une *Lucrèce* se poignardant, belle figure à mi-corps; — puis deux *Vénus* presque identiques, et fort ressemblantes aussi aux *Vénus* de la *Tribuna* de Florence. Toutes deux sont également nues et couchées; l'une a également un petit chien près d'elle, l'autre un Amour à son chevet; mais ce qu'elles ont de plus l'une et l'autre, c'est un orgue au pied de leur lit, touché par un jeune homme qui, tournant la tête vers la déesse, semble plus occupé d'admirer ses charmes que de la divertir par sa musique. Comme à Florence, la *Vénus au petit chien* l'emporte sur la *Vénus à l'Amour*, et toutes deux peuvent disputer à leurs célèbres homonymes le prix de la beauté.

Dans la galerie publique du musée, où il faut rentrer après cette petite excursion, nous trouvons un groupe de *Vénus et Adonis*, excellent original dont les Anglais ont une répétition inférieure dans leur *National Gallery*. Il est certain que, sous les traits du beau chasseur qui s'arrache aux caresses de sa céleste amante, Titien a peint Philippe II, lorsque, fort jeune encore, frais et délicat, il passait, comme François Ier, comme tous les princes qui ne sont pas difformes, pour le *plus bel homme de son royaume*. Malgré cette innocente flatterie, qui a pu nuire à la beauté proverbiale du personnage d'Adonis, ce tableau est tenu avec raison pour l'un des chefs-d'œuvre du maître. La charmante

attitude de Vénus, si gracieuse dans un mouvement presque forcé, le groupe animé des chiens, la figure de Mars, qui, du haut des cieux, prépare sa vengeance de jaloux, l'ingénieux arrangement, le dessin correct, la fougue et la science du pinceau, tout se réunit pour montrer, dans cet ouvrage célèbre, jusqu'à quel degré de perfection put s'élever Titien. — Sous le titre d'*Offrande à la fécondité,* il a fait un des plus étonnants tours de force que puisse tenter et imaginer le plus aventureux coloriste. Dans un délicieux paysage, au pied de la statue de la déesse, à qui deux belles jeunes filles offrent des présents de fruits et de fleurs, une troupe innombrable de petits enfants (j'en ai compté plus de soixante), distribués en différents groupes sur tous les plans du tableau, jouent, s'ébattent et folâtrent avec l'innocence et la vivacité de leur âge. Quelle difficulté et quelle audace! Il fallait d'abord varier à l'infini les jeux, les attitudes, les passions de cette multitude enfantine; et, d'une autre part, il fallait lutter contre la monotonie du ton, car le tableau tout entier n'offre que *nus* sur *nus*. Titien s'est joué de ces deux difficultés énormes sans plus d'efforts que n'en font ses petits personnages, qui, gracieux et naïfs, courent, dansent, cueillent des fruits, les apportent dans des corbeilles et les changent en armes pour leurs innocents combats. Cette *Offrande à la fécondité* est d'une exécution merveilleuse, incroyable; elle laisse à cent lieues en arrière le peintre des amours, le doucereux Albane. Lorsqu'elle était encore à Rome, dans le palais du prince Ludovisi, notre Poussin l'y étudia, l'y copia plusieurs fois. Il améliora sans doute par ce travail son coloris un peu terne, un peu triste, et il apprit à peindre ces aimables petits enfants qui, dans plusieurs de ses compositions, les *Bacchanales* entre autres, jouent un rôle si charmant. — Ces *Bacchanales* célèbres, il put en apprendre aussi le secret dans ce même palais Ludovisi, sur un autre tableau de Titien, apporté, comme le précédent, de Rome à Madrid pour Philippe IV. C'est l'autre chef-d'œuvre ap-

pelé l'*Arrivée de Bacchus à l'île de Naxos*, et qui est, en effet, comme son pendant le *Bacchus et Ariane* de la *National Gallery* de Londres, une véritable bacchanale. La scène est naturellement un paysage au bord de la mer, dont les flots bleus portent dans le lointain une voile blanche, qui indique, soit le départ de l'ingrat Thésée, soit l'approche du dieu consolateur. Ariane l'abandonnée, encore endormie, est couchée nue au premier plan du tableau; elle est entourée de divers groupes de bacchants et de bacchantes, dansant, chantant, buvant, et le gros Silène dort au dernier plan, étendu sur les bruyères d'un coteau. Le personnage comique ne manque pas plus à cette scène qu'aux antiques atellanes; mais ce n'est pas, comme dans le *Bacchus et Ariane*, un petit Faune qui, perché sur ses pieds de chèvre, traîne une tête de veau au bout d'une ficelle. C'est un ivrogne de six ans, qui, tout chancelant, tout aviné, ose faire, près du beau corps de la fille de Minos, ce que font dans le coin obscur d'un cabaret flamand quelques vieux buveurs de Teniers ou d'Ostade. Ce *Bacchus à Naxos*, quoique les proportions soient à peine de demi-nature, est une des plus grandes œuvres de Titien, et des plus parfaites. Vrai prodige de couleur et d'effet, il vous attire à lui, vous retient, vous fascine, vous enchaîne, et, malgré tant d'autres chefs-d'œuvre qui appellent ailleurs les regards, on ne peut qu'à grand'peine s'arracher au plaisir extrême, à l'admiration profonde qu'excite sa contemplation.

J'ai gardé, pour finir l'article de Titien, non pas ses meilleures œuvres, mais celles qui montrent son talent sous une autre face que la perfection, celles qui prouvent son étonnante fécondité, portée jusqu'à un âge qui la rend en vérité fabuleuse, et dont l'histoire des arts n'offre nul autre exemple. Nous avons vu tout à l'heure que l'*Apothéose de Charles-Quint* fut faite à une époque où Titien entrait dans sa quatre-vingtième année. Voici maintenant deux excellentes esquisses, *Diane surprise par Actéon*, et *Diane sur-*

prenant la faute de Calixto, que Philippe II commanda à son peintre chéri quatre ans plus tard, et dans lesquelles brillent cependant toute la grâce, toute la vivacité juvénile propres à ces petits sujets mythologiques. Voici enfin une grande page d'histoire qui exigeait la puissance et la réunion de toutes ses qualités : c'est l'*Allégorie de la bataille de Lépante*. Par la fenêtre ouverte au fond d'une vaste et riche galerie, on aperçoit quelques épisodes d'un combat naval. Dans la partie droite de la composition, Philippe II, en signe d'actions de grâce, élève au ciel dans ses bras le jeune infant don Fernando, qui venait alors de naître, et l'enfant semble jouer avec la palme qu'étend du haut des airs une Renommée qui apporte à la fois la nouvelle et la couronne de la victoire. Dans la partie gauche sont amoncelés des turbans, des carquois, des boucliers, des étendards pris sur les vaincus, et un Turc, enchaîné par terre, achève de signaler le désastre de la flotte ottomane. Rien, dans ce grand ouvrage, n'indique l'affaiblissement de la vieillesse. On y trouve une pensée toujours claire, une main toujours ferme, un pinceau toujours brillant. Qui ne s'étonnerait en apprenant à quel âge Titien l'entreprit? Des dates irrécusables vont nous le dire. Né à Cadore, dans le Tyrol italien, en 1477, Titien est mort de la peste, à Venise, en 1576. Or, la bataille de Lépante s'est donnée le 5 octobre 1571. Il avait donc, en commençant ce tableau, accompli sa quatre-vingt-quatorzième année. Après cet effort suprême, il ne faut plus chercher dans son œuvre que cette *Déposition de croix* (*Cristo deposto*) du musée de Venise, qu'il laissa inachevée, et que Palma le Vieux, après l'avoir terminée *révérentieusement*, comme dit l'inscription du tableau, ne crut pouvoir offrir qu'à Dieu : *Quod Titianus inchoatum reliquit, Palma reverenter absolvit Deoque dicavit opus.*

Tintoret (Giacomo Robusti). Cet émule de Titien, un moment son élève, presque aussi fécond que lui, n'a point, au musée de Madrid, une part proportionnée à son importance

dans l'école. Cependant la *Judith* couvrant le corps d'Holopherne, après lui avoir coupé la tête, que porte sa suivante, est une grande composition de grand effet. Le corps en raccourci d'Holopherne rappelle, par son audace et son bonheur, les admirables raccourcis de saint Marc et de l'esclave dans le fameux *Miracle de saint Marc* du musée de Venise. — La *Bataille de terre et de mer*, mal vue et placée trop haut, est une page énergique, pleine d'action, de mouvement, mais à laquelle on peut reprocher quelque confusion. — Ce reproche s'applique encore avec plus de justesse à l'esquisse de la *Gloire du paradis* dont le tableau orne la salle du grand conseil dans le palais des doges. C'est peut-être la plus vaste toile que jamais peintre ait déroulée devant lui, puisqu'elle a trente pieds de hauteur et soixante-quatorze de longueur. L'esquisse, rapportée par Velazquez à Philippe IV, présente en proportions réduites ce nombre infini de chérubins, d'anges, de patriarches, de prophètes, d'apôtres, de martyrs, de vierges, de bienheureux de toutes sortes, répartis en différents groupes autour de la sainte Trinité, et l'on y trouve, comme dans le tableau, cette fougue impétueuse et irréfléchie, cet entraînement, cette fièvre qui fit appeler Tintoret *le Furieux*. C'est pourtant un ouvrage de sa vieillesse. Une assez belle allégorie de la *Sagesse mettant les vices en fuite*, et plusieurs portraits, excellents pour la plupart, entre autres deux hommes à barbe noire, portant les nº 407 et 417, complètent son œuvre à Madrid.

Jusqu'à présent on lui avait attribué un autre tableau représentant, en petites proportions, le *Sénat de Venise*, et dont la plupart des figures passent pour autant de portraits. Simple, vrai, magnifique, ce tableau faisait honneur au maître dont il portait le nom glorieux ; c'était, disait-on unanimement, le meilleur ouvrage que l'Espagne eût de lui. Mais on vient de découvrir, sur des pièces irrécusables, qu'il est d'un artiste à peu près inconnu, nommé Pietro Mallombra. Il serait possible, après ce changement

de nom, qu'un peu honteux de leur méprise, des connaisseurs, naguère enthousiastes du *Sénat de Venise*, découvrissent aujourd'hui dans cette composition des défauts qu'ils ne voyaient point hier. N'imitons point cette espèce d'injustice assez fréquente, et tout en restituant à Pietro Mallombra l'ouvrage qui lui appartient, continuons à déclarer qu'il est digne de Tintoret.

Paul Véronèse (Paolo Cagliari, de Vérone). Inséparable compagnon de Titien et de Tintoret, Véronèse, cet autre grand Vénitien, se trouve, au musée de Madrid, moins bien représenté que l'un, et mieux que l'autre. Sa part, composée d'au moins quinze ouvrages, est assurément suffisante. Si les portraits, en petit nombre, sont aussi d'une faible importance, les compositions, variées et choisies, montrent assez toutes les faces de son admirable talent. L'Escorial en a rendu trois : un *Saint-Gilles* et un *Centurion*, toutes deux grandes, nobles, vigoureuses, et une *Sainte-Agueda* consolée par un ange après son supplice. Ce dernier sujet était assez scabreux, car Véronèse n'a pas craint de montrer la sainte à demi-nue, avec les deux seins coupés, dont elle cherche encore, par instinct de pudeur, à cacher la place sanglante aux yeux de son consolateur céleste. Cette difficulté est heureusement vaincue ; l'horrible plaie, loin de causer le dégoût, excite une tendre pitié, et le beau visage de la sainte martyre, pâli par la douleur, mais plein de résignation et d'espérance, est un des objets les plus pathétiques que la peinture puisse offrir aux yeux, puisse offrir à l'âme.

Le musée, avant d'avoir reçu ce précieux supplément, possédait déjà un *Enfant Jésus* que sa mère élève sur un piédestal pour le présenter à l'adoration de sainte Lucie et d'un autre bienheureux ; — une *Madeleine* lisant aux pieds du crucifix et tournant les yeux vers un rayon de lumière ; — un *Baptême du Christ* : ces trois tableaux sont remarquables surtout par leur excellente couleur, et l'emploi judicieux du clair-obscur ; — un *Moïse sauvé des eaux*, en

très-petites proportions, fin et charmant bijou, qui réunit un ingénieux arrangement et un dessin correct à la plus exquise délicatesse du pinceau; — une *Allégorie*, pour célébrer, suivant les uns, la *Naissance d'un prince*, suivant les autres, la *Naissance de l'Amour*. Au milieu d'une campagne agréable s'élève un grand pavillon que soutiennent de petits génies ailés, et que termine une couronne royale. Assise au faîte de cette couronne, la Renommée annonce au monde l'heureux événement, auquel président, sur des trônes de nuages, Jupiter à droite, Junon Lucine à gauche. Vêtue en reine et tenant un dard à la main, l'accouchée est servie par des femmes qui lui présentent une coupe d'or et une corbeille de fleurs, tandis que d'autres femmes donnent les premiers soins au nouveau-né. Allégorie de commande ou d'inspiration, œuvre de courtisan ou de poëte, ce tableau se recommande par les qualités ordinaires du maître, le bon goût, la vivacité et l'éclat. — Une *Susanne entre les vieillards*, composition tourmentée, invraisemblable, où l'expression semble fausse de part et d'autre, et comme intervertie, mais dont les défauts sont rachetés par l'irrésistible magie de la couleur, qu'il est difficile de porter à un plus haut degré de puissance. — Une *Vénus et Adonis*, qui excite, par la similitude du sujet, une intéressante comparaison avec le tableau de Titien, et qui la soutient honorablement. La composition, néanmoins, est conçue d'une autre manière. Le beau chasseur (vraiment beau cette fois, car ce n'est pas Philippe II), est encore endormi dans les bras de la déesse, qui veille amoureusement sur lui, et d'un éventail de plumes rafraîchit son sommeil. Près d'elle, le jeune Amour lutte de toutes ses forces contre un vigoureux chien, qui voudrait, aux premières lueurs du jour, éveiller son maître. Tout ce groupe est charmant; il est dessiné avec une parfaite élégance ; et jamais Véronèse n'a trouvé un coloris plus naturel, plus gracieux, plus éclatant. Quelle difficulté et quel bonheur dans ce rayon de soleil levant qui perce l'épais

feuillage de la forêt pour illuminer le corps et le visage de la belle déesse ! et quelle vigueur, quelle transparence en même temps dans les parties ombrées ! quelle connaissance et quelle heureuse application du clair-obscur ! Malgré de légers défauts remarqués dans les draperies et dans le raccourci du corps d'Adonis, le tableau tout entier est une des œuvres les plus distinguées de Véronèse. — Cependant le musée de Madrid en possède une plus capitale encore, *Jésus au milieu des docteurs*. Ce sujet convenait merveilleusement au peintre des *Cènes*. Il pouvait entourer d'une magnifique architecture l'action qui se passe dans le temple de Jérusalem ; il pouvait étendre et varier à son aise les groupes de pontifes, de scribes, de pharisiens qui écoutent avec surprise et terreur la parole de l'Enfant-Dieu, et leur opposer le groupe de Marie, de Joseph et des autres parents, qui retrouvent, après trois jours d'inquiétude, le précoce docteur aux prises avec les interprètes officiels de la loi. Sans avoir les énormes dimensions des *Noces de Cana* que nous avons à Paris, ou du *Souper chez Lévi*, demeuré à Venise, le tableau de Madrid en a toute l'importance. On y trouve aussi la magnifique ordonnance d'une vaste et théâtrale composition, la recherche et le bon goût des ornements, la justesse, la vivacité, le charme de la couleur, enfin la noblesse, la variété et la vérité des portraits. Il y a surtout, dans la partie droite, un groupe d'une dizaine de docteurs qu'on voit vivre et qu'on entend parler entre eux.

Le musée de Madrid n'ayant aucun échantillon du frère de Véronèse, Benedetto Cagliari, ni de son fils Carletto (quelques-uns cependant lui attribuent l'*Allégorie* sur la naissance d'un prince ou de l'Amour), nous passerons, pour épuiser ce nom célèbre, à l'autre Véronèse, Alessandro Turchi, qu'on appelle aussi l'Orbetto. Son unique ouvrage est une *Fuite en Égypte*, où l'on voit la sainte famille guidée par deux anges. Sans atteindre à la hauteur écrasante de son homonyme, Alexandre Véronèse montre

cependant d'éminentes qualités. L'ange qui entretient saint Joseph est d'une beauté peu commune, et la composition entière est pleine de naturel et de charme.

Sébastien del Piombo (Fra Sebastiano Luciano). On est ravi de rencontrer quelqu'une des rares et magnifiques œuvres de cet illustre disciple de Giorgion et de Michel-Ange, qui reçut ainsi les extrêmes leçons de la couleur et du dessin. C'est une bonne fortune qui n'est point ordinaire. A Venise, dans sa patrie, on la chercherait en vain; rien de lui au palais ducal, rien à l'Académie des beaux-arts; et, dans toute l'Italie, ce n'est guère que le musée de Naples qui puisse se glorifier de posséder, dans sa noble *Sainte Famille*, un bel et complet échantillon de cet illustre maître. Le musée de Madrid n'eut longtemps qu'un petit *Christ portant sa croix*, en demi-figure, qui, malgré la sévérité du dessin et la vigueur des tons, ne pouvait suffire à représenter dignement Sébastien del Piombo. L'Escorial vient encore de combler cette lacune. Il a rendu un autre *Christ portant sa croix*, de dimensions plus grandes et aussi de plus grand style, surtout dans l'expression; puis le *Christ descendant aux Limbes*, l'une des compositions capitales de son auteur. Les Anglais, fiers de posséder sa *Résurrection de Lazare*, ont donné la place d'honneur dans leur *National Gallery* à ce grand ouvrage, qu'exécuta Sébastien del Piombo à l'instigation et sous la direction de Michel-Ange, qui passe pour en avoir tracé l'esquisse, lorsque le jaloux Florentin cherchait à susciter un digne rival à Raphaël. Les Anglais ont eu raison; mais je ne crois pas pourtant que cette célèbre *Résurrection de Lazare*, qui prétendit lutter contre la *Transfiguration*, l'emporte sur le *Christ descendant aux Limbes*. Elle renferme un plus grand nombre de personnages; c'est là sa seule supériorité. Et le *Christ aux Limbes* ne pèche ni par la froideur de la composition, trop peu animée pour une telle scène, ni par l'exagération des tons obscurs, qui fait des personnages autant de mulâtres ou d'Éthiopiens, ni

par la perspective, étroite et courte. D'un style non moins sévère, non moins imposant, le *Christ aux Limbes* a l'avantage d'un coloris puissant, irréprochable, digne en tout de Giorgion, et parfaitement d'accord avec le sujet. Ce superbe tableau me semble, avec la *Sainte Famille* de Naples, présenter dans sa plus haute expression l'austère et vigoureux talent de Sébastien del Piombo.

Bassano. Le nom de cette petite ville du nord de l'Italie s'applique, comme on sait, à une nombreuse famille de peintres qui en était originaire; d'abord Francesco da Ponte, le vieux, puis son fils Jacopo, puis ses quatre petits-fils Francesco, Leandro, Giam-Battista et Girolamo. Trois seulement des six Bassano sont à Madrid; mais Jacopo da Ponte, le plus célèbre de tous, l'élève de Titien par l'intermédiaire de Bonifazio, celui qui devint à son tour chef d'une petite école, et qui gardera l'honneur d'avoir été le premier peintre de genre qu'ait eu l'Italie, celui enfin qu'on appelle par excellence *le Bassan*, paraît avoir, comme Titien lui-même, envoyé aux rois d'Espagne la plus grande et la meilleure partie de ses œuvres. Aucune ville de l'Italie, ni peut-être l'Italie entière, n'en a conservé une part aussi nombreuse et aussi importante. C'est vraiment à Madrid qu'on peut le connaître et l'apprécier dignement.

Ses compositions, au nombre de huit à dix, sont généralement dans les plus grandes dimensions dont il ait fait usage, et les sujets s'accommodent merveilleusement à son irrésistible habitude de placer partout des animaux, de mettre la basse-cour jusque dans le salon, jusque dans le temple. Ici les animaux deviennent partie principale, et concourent nécessairement à la composition. Telle est l'*Entrée dans l'arche*, où toutes les espèces vivantes de la terre, de l'air et des eaux, s'avançant par couples vers la demeure flottante de Noé, semblent une armée qui marche sur deux rangs. Ce tableau magnifique fut envoyé par Titien à Charles-Quint. Telle est aussi la *Sortie de l'arche*,

qui n'est son pendant que par le sujet, car celui-ci est de dimensions plus petites et de moindre importance. On peut citer encore une *Vue de l'Eden*, où le Père éternel reproche à nos premiers parents leur désobéissance, ce qui n'est qu'un prétexte pour amonceler autour d'eux toutes les races d'animaux; — un *Orphée* attirant au son de sa lyre jusqu'aux bêtes féroces; — un *Voyage de Jacob*, tableau de bêtes de somme, chameaux, chevaux, ânes et mulets; — un *Paysage* qui renferme l'*Enlèvement d'Europe* par Jupiter-Taureau et un troupeau gardé par Mercure, etc. Le style du Bassan s'élève et grandit dans son *Moïse et les Hébreux*, où l'on voit le peuple de Dieu se mettre en marche après le miracle de la roche jaillissante, et il atteint sa plus haute expression dans le *Christ chassant les vendeurs du Temple*. Ce dernier tableau, venu de l'Escorial, dans le sujet duquel entraient naturellement ses chers animaux, est peut-être de toutes les œuvres du Bassan la plus complétement belle. Jamais il ne s'est montré plus ingénieux et plus animé dans la composition, plus naturel et plus brillant dans la couleur.

Près de lui se trouvent représentés ses deux fils Leandro et Francesco, qui sont aussi ses meilleurs élèves : Francesco, par une *Cène* de style sage, noble et de brillante exécution; Leandro, par un *Christ couronné d'épines*, effet de lumière pendant la nuit, et par une *Vue de Venise*, le jour où le nouveau doge, quittant le palais ducal à la tête du sénat, monte sur le Bucentaure pour aller épouser l'Adriatique. Ce charmant tableau, dans le genre des compositions anecdotiques de Gentile Bellini, est d'un coloris plus vif et d'un effet plus agréable.

Tous les Vénitiens ne sont point au musée de Madrid, et, même parmi les disciples immédiats de Titien, il se trouve de regrettables lacunes. Ainsi rien de Pâris Bordone, rien de Morone, rien de Bonifazio Bembi[1], rien de

1. On attribue cependant à Bonifacio une *Madone* bénissant le

Palma le jeune. Palma le vieux a une belle *Adoration des Bergers*, d'une peinture solide, vigoureuse, bien conservée, mais dont la composition est décousue, sans lien et sans unité. C'est son défaut habituel, et qui le fait reconnaître. Autrement il serait facile de confondre ses ouvrages avec ceux de Giorgion, sur lequel il s'est principalement formé, et de Titien, dans sa première manière, lorsqu'il imitait le même modèle. Pour achever l'école de Venise, il ne me reste guère à citer qu'un *Denis de Syracuse*, maître d'école à Corinthe, de Pascuale Rossi, qu'on appelle plutôt Pascualino Veneziano; — deux portraits réunis dans un tableau de fiançailles, par Lorenzo Lotto, ouvrage curieux, intéressant, — et une grande composition de Pordenone (Giovanni Antonio Licinio), la *Mort d'Abel*. Dans un lointain de paysage se voient les deux autels rivaux, l'un desquels élève au ciel la fumée du sacrifice. Au premier plan du tableau, Abel est renversé mort et sanglant, et Caïn, fuyant plein d'épouvante, est arrêté par la voix de l'Éternel, qui lui crie du haut des cieux : « Qu'as-tu fait de ton frère? » Cette composition, de haut style, de dessin correct et de grande expression, se recommande aussi par une profonde étude de l'anatomie, par d'excellents raccourcis, par un coloris naturel, fort et harmonieux.

A l'école de Venise pourrait se rattacher Caravage (Michel-Angelo Amerighi, de Caravaggio), lequel, formé sur les ouvrages de Giorgion, s'est créé bientôt une manière propre, suivie par l'Espagnol Ribera, par le Français Valentin et par l'Italien Manfredi. Une *Mise au tombeau*, de médiocre importance, forme tout son apport au musée de Madrid. Il ne faudrait pas le juger sur cette unique page, qui montre, au milieu d'excellents détails, ses deux habituels défauts : l'excès d'énergie et le manque de noblesse.

jeune saint Jean, que d'autres croient l'œuvre de Giordano imitant à la fois Raphaël et Titien.

ÉCOLE DE BOLOGNE.

Moins riche à Madrid que la vénitienne, quoiqu'elle n'ait pas été moins féconde, l'école bolonaise offre aussi de plus importantes lacunes. Sans parler des vieux maîtres antérieurs à la grande époque, tels que Jacopo Avanzi, Simon *des Crucifix* et Vitale *des Madones*, on cherche en vain les noms célèbres de Francesco Francia, vrai fondateur de cette école, comme Bellini le fut de celle de Venise, — du Flamand Denis Calvaert, qui était venu établir à Bologne un atelier .rival, — enfin de Ludovico Caracci, chef de la famille des Carrache et promoteur du nouveau style où se jeta toute l'école à leur suite. Annibal Carrache, le laborieux et fécond Annibal, sur qui repose presque toute l'illustration de ce nom, commun à son cousin Ludovic, à son frère Augustin, à ses neveux Martial et Antoine, et qui remplit de ses ouvrages variés tous les musées, toutes les galeries du monde, n'a rien de plus que l'esquisse d'un tableau resté à Florence, où l'on voit un *Satyre offrant à Vénus une coupe de vin*, et que l'Amour jaloux repousse du lit de sa mère. Enfin son illustre élève, le pauvre fils du cordonnier de Bologne, que ses camarades appelèrent le petit Dominique ou Dominiquin (Domenico Zampieri), est resté tout à fait inconnu à l'Espagne, qui n'a pas le moindre échantillon du peintre de la *dernière Communion de saint Jérôme*, de ce chef-d'œuvre qui seul a paru digne de partager au Vatican le trône de l'art avec la *Transfiguration*.

Nous allons donc commencer la série des Bolonais par :

Augustin Carrache. Celui-ci, qui fut orfévre et graveur avant d'être peintre, et dont la mort trop précoce arrêta dans ses progrès un talent qui grandissait toujours, n'a pas laissé des œuvres bien nombreuses. Madrid n'a de lui qu'un tableau, mais de la plus grande importance : c'est

une *Vision de saint François d'Assises*. Le ciel s'ouvre devant le Séraphique agenouillé, et lui montre, au milieu d'un chœur d'esprits célestes, le Christ glorieux, que la Vierge et saint Jean semblent prier pour lui. Au dernier plan, un autre moine du même ordre, frappé par l'éclat de l'apparition, tombe la face contre terre. Dans cette composition, à la fois sage et chaude, où brille un dessin ferme et élégant, un coloris savant et animé, on aperçoit clairement le goût, le sentiment, l'imitation de Corrége. C'est sans doute un des derniers ouvrages d'Auguste Carrache, né à Parme au milieu des chefs-d'œuvre du maître bien aimé de son cousin Ludovic, qui répétait aux deux frères pour première leçon : « Étudiez Corrége ; là tout est grand et gracieux. »

Guide (Guido Reni). Les ouvrages de Guide que possède le musée de Madrid sont généralement dans sa bonne et ferme manière, avant qu'il lui prît fantaisie d'employer ce ton pâle, fade et délayé qui dépare, à mes yeux, une grande partie de ses dernières compositions. Il ne s'est jamais montré plus vigoureux que dans le *Saint Jacques* en extase et le *Saint Sébastien* expirant. Tous deux sont peints dans le style énergique de Caravage, mais avec un plus grand sentiment de la grâce et de la beauté. Guide, quand il peint ainsi, se fait en quelque sorte Espagnol ; il ressemble à Ribera, adouci par l'imitation de Corrége, et à Murillo, dans sa manière chaude, celle de ses *Extases*. Cette qualité va s'affaiblissant dans la *Madeleine* en prières, dont la tête, fort belle assurément, mais trop souvent répétée par le maître, est une espèce de copie de la *Niobé* antique ; puis dans la *Sainte Appolonie*, qu'un ange console après que le bourreau lui a arraché toutes les dents, très-élégant petit cadre ; puis enfin dans la *Cléopatre* se faisant piquer par l'aspic, où l'on voit toujours cette même tête pâle, penchée en arrière et les yeux au ciel, dont Guide a vraiment abusé. Mais il prend une pleine revanche et remonte à sa vraie place dans un grand tableau, venu de l'Escorial,

qui est, en Espagne, sa plus importante composition. C'est une *Vierge glorieuse*, que couronnent deux petits anges, et qui tient debout entre ses genoux le saint *Bambino*. Je crois que cet ouvrage, d'un haut style et d'une large facture, beau par l'élégance, par l'expression, par l'harmonie, peut supporter le parallèle avec les meilleures œuvres que Guide ait laissées à Bologne, sa patrie, même avec l'autre *Vierge glorieuse* du *Pallium*, qu'on portait en procession pendant la peste de 1630, même avec la grande et magnifique *Notre-Dame de la Piété*.

Guerchin (Giovanni-Francesco Barbieri, de Cento, surnommé *il Guercino* ou le louche), son rival de gloire dans l'école, et qu'on trouve presque partout en face de lui, a du moins cet avantage d'avoir persévéré avec constance dans sa manière une fois adoptée, et d'être toujours resté lui-même. Les quatre ou cinq compositions qu'il a dans le musée de Madrid offrent bien toutes également son caractère distinctif, l'emploi d'une lumière d'en haut, qui descend et se répand sur les objets, qui les colore, les enveloppe et les pénètre, pour ainsi dire, comme s'il eût peint dans quelque souterrain éclairé par un soupirail. Telle est la *Peinture personnifiée* sous les traits d'une belle jeune fille, placée devant une toile, la palette à la main, et qui tourne gracieusement la tête vers un vieillard. Celui-ci tient un compas, et représente peut-être l'Architecture, exprimant par son âge, soit la plus grande antiquité de cet art, soit la plus grande durée de ses monuments. Le *Saint Pierre délivré de la prison*, tableau que ses proportions un peu colossales, quoiqu'il soit en demi-figures, indiquent avoir été fait pour un point de vue éloigné, offre un sujet bien approprié à la manière de Guerchin. L'ange, qui remplit de sa lumière le cachot de l'apôtre, donne une occasion naturelle aux vigoureux effets de clair-obscur. Aussi cette composition semble-t-elle traitée dans le style de Caravage et de Ribera, mais cependant avec moins d'énergie et de rudesse. Toute la suavité, toute la *morbidezza* naturelle à Guerchin se re-

trouve dans la *Madeleine au désert*. Il ne l'a point montrée, à la fin de sa longue pénitence, exténuée par le jeûne et n'ayant que ses longs cheveux pour remplacer les lambeaux de ses vêtements, mais aux premiers jours de sa retraite, lorsque, parée encore de ses riches atours, jeune, fraîche et belle, elle ne montre que dans l'expression de son visage le repentir qui déchire son âme. Cette *Madeleine* est une œuvre charmante.

Mais elle doit, comme les deux autres citées précédemment, céder le premier rang à la *Susanne au bain*. Dans ce sujet, loin d'intervertir, comme Véronèse, les rôles et les expressions, Guerchin a très-heureusement rendu le plus charmant épisode du livre de Daniel. Les deux juges du peuple, — qu'on représente toujours comme deux vieillards, bien que le titre d'*anciens* qui leur est donné s'applique peut-être plus à leur dignité qu'à leur âge, — au moment de surprendre dans le bain la femme de Joachim, s'arrêtent pour contempler ce commun objet de leur ardeur. Entièrement nue sur le bord d'un bassin, Susanne est aussi chaste que belle. On ne peut réunir plus de modestie à plus de grâce, plus de pudeur à plus de séductions. Je reprocherai cependant à Guerchin sa coiffure ; elle semble avoir les cheveux coupés *à la Titus*, ce qui la rend moins femme que si de longues tresses tombaient sur ses épaules. Sauf ce léger défaut d'arrangement, le personnage de Susanne est une des plus ravissantes créations de l'art, comme pensée, forme, expression ; et par l'éclat de la lumière, par la force vraiment incomparable du clair-obscur, le tableau tout entier est une des œuvres les plus prodigieuses du maître qui fut appelé par ses contemporains le *Magicien de la peinture*. Elle égale assurément la fameuse *Sainte Pétronille* du Capitole.

Albane (Francesco Albani) était très à la mode dans le siècle des Vanloo et des Boucher ; aujourd'hui qu'on s'est rapproché du vrai beau, son étoile a pâli, et personne ne songe plus, comme on l'a fait, à le mettre sérieusement en

parallèle avec Titien, avec Raphaël même, pour lequel il professait une telle vénération, qu'il ne pouvait, dit-on, entendre prononcer ce nom glorieux sans se découvrir et incliner la tête. On l'a même relégué assez loin de Guide, dont il fut le condisciple sous les Carrache, l'ami et l'émule. Cependant il lui reste encore, et il doit lui rester une belle place parmi les peintres gracieux et agréables; on ne lui ôtera pas son surnom mérité d'*Anacréon de la peinture*; et, pour être juste, il faut même reconnaître que, dans certains tableaux religieux, comme ceux de la Pinacothèque de Bologne, il s'est élevé à une noblesse, à une hauteur de style qu'on ne croirait jamais pouvoir unir à son nom. Ce n'est pas dans ce style religieux, par lui rarement employé et plus rarement atteint, que sont ses deux tableaux du musée de Madrid, la *Toilette de Vénus* et le *Jugement de Pâris*. Comme l'indiquent leurs titres mêmes, ils appartiennent tous deux au genre mythologique, anacréontique, dans lequel Albane a vraiment excellé. Ce sont deux fins et précieux pendants, très-bien conservés, où l'on trouve toutes les qualités habituelles de son pinceau doux, suave, harmonieux, brillant.

Lanfranc (Giovanni Lanfranco), autre condisciple d'Albane, mais éloigné de lui de toute la distance qui peut séparer deux élèves de la même école, a laissé au musée de Madrid l'une de ses plus vastes compositions, les *Funérailles de César*. Au milieu d'une place de l'ancienne Rome, que termine la façade du Panthéon d'Agrippa, s'élève, en forme de pyramide, un grand bûcher de bois de cèdre, au faîte duquel est le corps de Jules César, couvert de son armure, et enveloppé dans un long voile d'amiante. Des vases de parfums fument à l'entour, et plusieurs prêtres mettent le feu aux angles du bûcher, tandis que, sur le premier plan, au milieu d'une multitude curieuse, des gladiateurs nus s'entretuent pour accompagner les mânes de l'empereur. Cette composition, qui ne manque pas d'une certaine grandeur théâtrale, offre aussi plusieurs détails

dignes d'attention. Mais généralement elle sent trop la fresque, elle est trop complétement traitée dans ce genre beaucoup plus cultivé par Lanfranc que la peinture de chevalet, et d'où lui vient surtout sa célébrité.

Après Lanfranc, qui, né à Parme, tient à l'école bolonaise comme élève des Carrache, on peut placer Barbalonga (Antonio Ricci), qui, né à Messine, fut élève de Dominiquin; puis le Romain Andrea Sacchi, devenu élève d'Albane; puis le *Pesarese* (Simone Cantarini, de Pesaro), qui passa de l'atelier de Pandolfi dans l'atelier de Guide. Le premier est auteur d'un *Martyre de sainte Agueda*, inférieur sans doute à celui de Paul Véronèse, avec lequel on peut le comparer, mais recommandable cependant par la force et la noblesse de l'expression; — le second, d'un *Saint Paul ermite, en conférence avec saint Antoine abbé*, ouvrage dont la vigueur surprend dans un disciple du *peintre des amours*, qui a encore laissé le portrait de son maître, avec le sien propre, au musée de Madrid; — le troisième, d'une charmante *Sainte Famille* en demi-figures. Ensuite, je ne vois plus à citer, parmi les œuvres des Bolonais purs, qu'une *Sainte Cécile* de Leonello Spada, dans le style de son maître et modèle, Dominiquin; — une *Madeleine* de Guido Cagnacci, dans le style de son maître Guide; — et un portrait de médecin, reconnaissable à la baguette entourée de serpents qui soutient le bras de son fauteuil. Ce dernier ouvrage est une peinture ferme, solide et vraie, et l'on est tout surpris d'apprendre, par une inscription tracée sur ce bras de fauteuil, qu'il est d'une jeune fille, morte sans doute en entrant dans la vie, car elle n'a pas, que je sache, laissé d'autre trace dans l'histoire de l'art. Voici l'inscription qui la fait connaître : *Lucia Anguisola Amilcaris F. Adolescens F.*[1].

Mais qu'on me permette de rattacher aux Bolonais, pour

1. Il ne faut pas la confondre avee une Sofonisba Anguisciola, de Crémone, qui a laissé quelques ouvrages connus.

n'avoir point à parler d'écoles trop incomplétement représentées, deux peintres qui méritent une courte mention, et se rapprochent plus, par leur manière, de l'école bolonaise que de toute autre. L'un est Benedetto Crespi, qu'il ne faut confondre, ni avec Daniel Crespi, le Milanais, imitateur de Corrége, ni avec Giuseppe Maria Crespi, le Bolonais, formé sur les Carrache et les Vénitiens. Sa *Charité romaine*, c'est-à-dire une jeune femme allaitant son père condamné à mourir de faim, est un très-bon ouvrage, recommandable par la correction du dessin, l'éclat du coloris et la force de l'expression. L'autre est le Génois Giovanni Benedetto Castiglione, qu'on appelle aussi *le Greghetto*. Dans ses deux tableaux, qui représentent, l'un quelques *éléphants* que des lutteurs préparent au combat, près d'un amphithéâtre, — l'autre *Diogène*, sa lanterne à la main, cherchant un homme dans la foule, où il ne voit que des bêtes, symboles de tous les vices, l'irréligion, le libertinage, l'avarice, la gourmandise et la paresse, — il soutient dignement sa réputation de grand peintre d'animaux. Ce qui marque la différence entre Castiglione et le Bassan, par exemple, c'est que le premier, non content de faire l'exact portrait des animaux qu'il copie, a coutume de les mettre en scène, et de leur donner, comme aux hommes mêmes, l'expression des diverses passions qui les agitent. Il est d'ailleurs aidé par une heureuse touche, où les plus fines nuances se mêlent à la plus grande hardiesse de pinceau.

ÉCOLE DE NAPLES.

Quand on a rendu Ribera aux Espagnols (et il leur appartient, je le répète ici, aux mêmes titres que Poussin et Claude nous appartiennent), l'école de Naples, ainsi privée du maître qui jetterait sur elle le plus d'éclat, se trouve singulièrement diminuée, surtout en Espagne, où sont re-

venues en grand nombre les œuvres de celui qui conserva, sous un ciel étranger, le surnom d'*Espagnolet*. Néanmoins les maîtres importants que nulle autre nation ne peut reprendre à l'école napolitaine sont assez bien représentés au musée de Madrid pour qu'elle y tienne le rang qui lui est dû parmi les autres écoles d'Italie.

Si l'on prenait ce mot d'école dans sa stricte et complète acception, l'on serait peut-être en droit de nier à Naples l'honneur d'en posséder une. Ce n'aurait été, en tous cas, que dans le XIV[e] siècle, avec les vieux maîtres appelés *Trecentisti*, avec le *Giottino* (Tomaso di Stefano), Nicol-Antonio del Fiore, son gendre le *Zingaro* (Antonio Salario), les deux Donzelli, André de Salerne (Andrea Sabatino), etc., qui tous, bien entendu, manquent au musée de Madrid. Mais depuis le Josépin (Giuseppe Cesari, appelé aussi le *Cavalier d'Arpino*), dont Madrid n'a pas non plus le moindre échantillon, l'on ne trouve guère que Ribera, né à Valence, élevé à Rome, formé par l'imitation de Caravage et de Corrége, qui ait compté quelques disciples dans son atelier de Naples, tels que Salvator Rosa, Luca Giordano, Caracciolo, Correnzio. Tous les artistes de ce pays, cherchant des modèles parmi les maîtres étrangers, ont suivi leur goût individuel, sans aucune communauté de manière et de style, de sorte que l'école napolitaine, imitation de toutes les autres, se compose simplement des peintres nés à Naples.

Salvator Rosa, qui est, à tout prendre, le plus original et le plus grand de tous, n'appartient réellement à cette école que par sa naissance. Si l'on voulait que Ribera fût Napolitain parce qu'il habita Naples, il faudrait que Salvator cessât de l'être, lui qui fut chassé trois fois de sa patrie, par la misère d'abord, puis par le dédain et les haines de ses confrères, puis enfin par la chute du parti de Mazaniello qu'il avait embrassé avec ferveur, lui qui ne travailla que dans les autres villes de l'Italie, et ne fut pas seulement peintre, mais graveur, poëte, musicien, acteur. Ma-

drid possède maintenant des ouvrages dans trois des quatre genres qu'il a simultanément cultivés, l'histoire, le paysage, les marines et les batailles. Du premier genre, où il est resté, quoi qu'il en ait dit, plus faible que dans les autres, sont la *Rencontre de Jacob et de Rachel*, et le *Sacrifice d'Abraham*, sujet où il a le malheur de se rencontrer, dans le musée même, avec Titien et Andrea del Sarto. Ces deux ouvrages, très-bien conservés, égalent au moins le *Jésus disputant avec les docteurs*, ou la *Parabole de la poutre et de la paille*, seuls tableaux qu'il ait laissés au musée de Naples, et ne le cèdent guère qu'au *Catilina* du palais Pitti. On peut reprocher à sa grande *Marine*, représentant la ville et le golfe de Salerne, un peu de pâleur dans le ton général. Mais tous les détails, de la mer, de la terre et du ciel, sont traités avec la perfection qu'on doit attendre de Salvator Rosa. A mon avis pourtant, il se montre encore plus grand, plus fort, plus lui-même, dans un vaste *Paysage*, où on voit saint Jérôme étudier et prier. Rien ne convient mieux à son imagination sombre et bizarre, à son pinceau hardi et capricieux, que la représentation du désert, de la nature sauvage, de ces contrées incultes, abandonnées, où les ronces croissent au bord des flaques d'eau, et qui n'ont pour ornements qu'un roc stérile, un tronc brûlé par la foudre. Ce paysage magnifique et les deux tableaux d'histoire cités précédemment sont venus, de l'Escorial, accroître sa part au musée de Madrid, qui n'avait eu jusque-là que la seule marine. Il manque une *Bataille* pour compléter Salvator, une de ces mêlées confuses et sanglantes qu'il traitait avec prédilection, comme les mers bouleversées par la tempête. Mais son disciple Aniello Falcone s'est chargé de le remplacer dans ce quatrième genre, où il fut en quelque sorte son maître. Assurément Salvator n'eût point renié les deux *Batailles* de Falcone, surtout celle qui porte le n° 621, et qui offre, dans l'arrangement général des groupes, certains rapports avec la victoire de Constantin sur Maxence, au pont Milvius, dont Raphaël traça, dans

l'une des *chambres* du Vatican, l'esquisse peinte ensuite par Jules Romain.

Le *Calabrais* (Mattia Preti), heureux imitateur de Guerchin, sous lequel il étudia, n'a qu'un seul ouvrage à Madrid, le jeune *Saint Jean-Baptiste* à genoux devant son père Zacharias et sa mère Élisabeth. Cette composition, que termine un groupe de pasteurs, est importante et vraiment digne du maître dont le Calabrais fut disciple. Mais c'est surtout dans les nombreux ouvrages de Massimo Stanzioni, plus connu peut-être sous le nom du *chevalier Maximo*, que se retrouve et se continue l'école bolonaise. On a nommé ce maître, élève de Caracciolo, le Guide Napolitain. Il ressemble, en effet, à Guido Reni par le trait, les types, l'expression. Mais je trouve qu'il ressemble encore plus à Guerchin par sa manière d'employer le clair-obscur, par le goût et l'usage des tons dorés, lumineux, transparents. Cette ressemblance est si manifeste, que l'on confond aisément Stanzioni avec le Calabrais, lequel s'est borné à la pure imitation de Guerchin. Tous ses tableaux de Madrid sont de vastes compositions, et méritent au moins une mention succincte : car Stanzioni, qui n'a pas un seul échantillon au musée de Naples, et qui n'a laissé à sa patrie qu'un *Miracle de saint Janvier* dans la cathédrale, et les fresques de la *Vie de saint Jacques* dans Santa Maria la Nuova, semble avoir envoyé ses meilleures œuvres à Madrid. Il y en a quatre : un *Sacrifice à Bacchus*, un sujet mystique qu'on pourrait appeler l'*Anathème du Seigneur sur le schisme grec*, une *Prédication de saint Jean dans le désert* et la *Décollation de saint Jean*. Toutes ces compositions, à peu près d'égale importance, se recommandent par une ingénieuse disposition des groupes et des personnages, par un style élevé, un dessin ferme, un modelé vigoureux, un coloris fort et délicat, enfin par un grand effet d'ensemble. Elles méritent de placer Stanzioni plus haut qu'on ne le met d'habitude, et, sinon parmi les maîtres originaux, au moins sur la ligne des plus habiles imitateurs.

Un autre Napolitain, Andrea Vaccaro, le suit de près dans cette voie d'imitation, où il a pris pour modèle, tantôt Caravage, tantôt Guide. Le musée de Madrid a des ouvrages de ces deux manières : dans la première, une *Sainte Rosalie en extase;* dans la seconde, une *Sainte Agueda expirante.* Un *Combat de femmes-gladiateurs*, une *Assomption de saint Janvier*, un *Isaac devant Rébecca*, et quatre petits cadres égaux représentant des épisodes de la *Vie de saint Gaëtan*, forment comme un compromis entre les deux manières, réunissant au crayon gracieux de Guide le pinceau fougueux de Caravage. Ces divers ouvrages, d'une beauté plus agréable que sévère, méritent aussi qu'on les recherche avec autant de soin que ceux d'un maître plus en renom.

Citons maintenant à la hâte un *Concert* de Cavallini, disciple du chevalier Massimo, quelques tableaux de *nature morte* de Recco, deux ou trois paysages de Corrado Giaquinto, élève de Solimène qui n'a rien à Madrid, pour passer au véritable type de cette école imitatrice de toutes les autres qu'on appelle école napolitaine, à Luca Giordano. Comme il vint en Espagne, sous Charles II, en 1692, et que, pendant un séjour de dix ans, il couvrit de ses œuvres, fresques ou tableaux, les murailles de tous les palais, de tous les monastères, de toutes les églises de Madrid et des alentours, j'ai dû comprendre sa biographie dans les *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne.* Je ne répéterai donc point ici ce que je dois dire plus loin, ou ce que j'ai dit dans les *Musées d'Italie,* sur les études singulières et les travaux innombrables de ce maître expéditif appelé communément *Luca Fa Presto*, ni sur le rôle important et fatal qu'il a joué dans l'histoire de l'art. Je me bornerai à la mention de quelques ouvrages d'élite recueillis dans le musée.

Quoique peu nombreux pour un tel producteur, ils suffisent à donner une parfaite idée de son talent d'imitateur universel, de *Protée de la peinture*, comme on l'a juste-

ment nommé; car, non-seulement ils sont tous des imitations, mais chacun d'eux est l'imitation d'un maître différent. Voulez-vous d'abord des Italiens, voulez-vous du Raphaël? voici une *Sainte Famille* tellement dans le style et le goût du divin maître de l'école romaine, que Raphaël Mengs affirme sérieusement qu'il faut être fort habile expert pour ne pas confondre le copiste avec le modèle. J'aime mieux, au reste, citer Mengs que dire cela de moi-même. — Voulez-vous du Guerchin? voici le *Songe de saint Joseph* auquel un ange vient expliquer le mystère qui l'inquiète, où l'on trouve, autant que dans le Calabrais, par exemple, toutes les qualités, je veux dire, toutes les habitudes du grand coloriste de Bologne. — Voulez-vous maintenant des Espagnols? nous allons vous montrer un portrait de Charles II l'imbécile, et de sa malheureuse femme, Louise d'Orléans, qui semblent aussi bien de la main de Velazquez que certains portraits de Philippe IV et d'Élisabeth de France, qu'on attribue généralement à ce maître, parce qu'ils furent peints, dans son atelier, par son gendre Mazo ou son esclave Pareja. Je ne parle point des imitations de Ribera, qui sont partout. — Voulez-vous enfin des Flamands?

On vous en donnera de toutes les façons.

Il y a, d'un côté, deux petits pendants, le *Baiser de Judas* et *Pilate se lavant les mains*, si finement touchés et léchés, qu'on les croirait de quelque patient émule des Gérard Dow, des Terburg, des Metzu. Voilà pour les *petits Flamands*, comme on les appelle. Pour les *grands*, il y a, d'autre part, une vaste *Allégorie de la Paix*, dans le genre de Rubens, si vaste, que je renonce à en décrire tous les détails. Quoique le tableau porte ce nom, je crois que Luca Giordano a voulu plutôt y *allégoriser* le *Génie de Rubens*. Le grand peintre d'Anvers est lui-même en scène, devant son chevalet, entouré des objets qui lui servent d'habitude dans ses allégories, la Discorde et sa suite, la

Paix et ses attributs, Mars, Minerve, la Vanité avec son paon, un tigre enchaîné dans les guirlandes de fleurs, des Génies, des Amours, des sceptres, des couronnes, des armures, des masques de théâtre, enfin tout l'attirail de la mythologie allégorique. Ce tableau, je n'en doute point, devait faire illusion dans sa première fraîcheur. C'était un vrai Rubens, et Mengs n'eût point manqué d'appeler à son secours l'habileté d'un connaisseur expert pour découvrir l'artifice. Mais le temps s'est chargé de ce soin. Aujourd'hui le tableau de Giordano a tellement *poussé au noir*, il est si assombri, si charbonné, que le plus ignorant ne saurait y reconnaître de Rubens que son portrait, et qu'il aperçoit d'un coup d'œil la distance qui sépare ici l'imitateur du modèle. Au reste, la réunion de ces ouvrages, faits par le même peintre dans des genres si divers, est pleine d'intérêt et d'utilité; elle marque bien la décadence de l'art, qu'il précipita par l'exemple de sa funeste habileté de main; elle marque bien aussi le caractère particulier de ce maître, qui, plein de talent, de fécondité, d'audace, ayant acquis toutes les ressources que l'exercice du métier peut fournir, mais dépourvu des deux grandes qualités de l'artiste, la réflexion et la dignité, ne mérite que le sobriquet de son enfance, qui résume aujourd'hui toute sa gloire contemporaine. Il n'est rien de plus que *Luca Fa Presto*.



ÉCOLE ALLEMANDE.

Le classement des maîtres et de leurs œuvres dans les diverses écoles n'est pas, comme on pourrait le croire, une chose très-facile, une chose convenue, arrêtée, hors de discussion. Il y a nombre de peintres que leur naissance, d'une part, et leur manière, de l'autre, attachent à deux écoles différentes, qui les revendiquent toutes deux. Les Italiens, par exemple, nous donnent toujours Philippe de Champagne, qu'ils prennent aux Flamands, et nous prennent Claude le Lorrain pour se le donner à eux-mêmes. Sans me croire donc le droit de blâmer le classement qu'ont fait les ordonnateurs du musée de Madrid, je ne me crois pas du moins obligé de le suivre aveuglément. Libre à eux de ranger dans la galerie italienne les ouvrages de Gaspard Dughet, le beau-frère et l'élève de Poussin, qu'on appelle d'ordinaire Gaspard Poussin, plutôt même Gaspre ou Guaspre. Moi, je les rends à l'école française; car si Poussin, le grand Nicolas Poussin, est resté Français, quoiqu'il ait travaillé en Italie, quoiqu'il y soit mort, Gaspard Dughet n'est pas devenu plus italien que lui. La même chose arrive dans l'école allemande. Parmi les œuvres qui la représentent au musée de Madrid, on a placé celle des deux Ostade, Adrien et Isaac. Je crois devoir les restituer à l'école hollando-flamande, à qui elles appartiennent évidemment par l'époque, les sujets, la manière. Si l'on veut faire des frères Ostade deux peintres allemands, c'est sans doute parce qu'ils sont nés à Lubeck, Adrien en 1610, Isaac en 1612. Mais alors il faut ôter à l'école flamande son chef, son roi, sa suprême expression; il faut

aussi faire de Rubens un allemand, parce qu'il est né à Cologne ou à Siegen dans le duché de Nassau.

Réduite à ses maîtres véritables, l'école allemande commence avec Jérôme de Bos (ou plutôt Bosch, ainsi nommé parce qu'il était né à S'hertogen-Bosch, Bois-le-Duc), l'un des premiers artistes qui suivirent l'exemple des Van Eyck dans la peinture à l'huile, et dont les ouvrages sont fort rares. Madrid a de ce vieux peintre un *Adam* et une *Ève*, en deux fragments et sur deux panneaux séparés, qui furent peut-être réunis en diptyque, ou qui formaient les volets d'un triptyque dont le centre a disparu. C'est une peinture ferme, dure, plate, mais finement travaillée et d'un dessin assez correct. Toutefois l'œuvre capitale de Bosch à Madrid, et probablement au monde, c'est une étrange et magnifique danse macabre qui se nomme le *Triomphe de la Mort*. Holbein n'a rien fait d'aussi sombre, d'aussi terrible.

Vient ensuite le plus illustre représentant de l'école, Albert Durer (Albrecht Duerer). Son portrait, par lui-même, est, dans l'ordre des dates, le premier de ses ouvrages à Madrid; il porte le millésime de 1496. Albert Durer, né en 1471, avait alors vingt-cinq ans. Dans ce portrait, il a le visage frais, quoique maigre et long, de grands yeux bleus, une petite barbe à la *jeune France*, très-blonde, et de longues tresses de cheveux bouclés, blonds aussi, qui s'échappent d'une espèce de bonnet pointu pour lui tomber sur les épaules. Tout son costume, rayé de noir et de blanc, est fort bizarre; et, dans tous les sens, on peut appeler ce portrait une précieuse curiosité. La *Vierge allaitant*, datée de 1511, reconnaissable à la touche du maître autant qu'à son monogramme, ne doit pas toutefois compter parmi ses bons ouvrages. Le dessin n'a aucune distinction, et l'expression n'est pas moins commune. On peut croire que cette *Vierge* est un simple portrait. Je trouve bien supérieures, bien préférables, deux *Allégories* philosophiques et chrétiennes, peintes sur de longs pan-

neaux de bois, et qui avaient certainement une autre destination que de tapisser les murs d'une galerie. Comme dans l'une et l'autre, la mort joue le principal rôle, je suppose que ces *Allégories*, comme celles de Bosch, ont rapport à la fameuse *Danse macabre*, sujet si goûté du temps d'Albert Durer, et qu'Holbein a traité un peu plus tard dans une longue série de gravures sur bois. Mais son œuvre capitale est un *Calvaire*, venu de l'Escorial et daté de 1513. Cette composition, en proportions très-petites, réunit la Vierge, saint Jean, la Madeleine et deux autres saintes femmes, groupés autour de la croix. Digne émule des grands chefs-d'œuvres d'Albert Durer que nous trouverons à Vienne, les *Dix mille martyrs* et la *Trinité*, elle est précieuse, excellente, parfaitement conservée, et montre bien le grand peintre de Nuremberg, ce maître modèle de tant de maîtres, dans toute la force et la maturité de son talent. On lui attribue un autre tableau provenant aussi de l'Escorial, et qui représente *Saint Jérôme* dans sa bibliothèque; mais je le crois plutôt de son imitateur Jean de Hemsen (ou de Hemmessen), qui a un *Saint Jérôme* tout semblable dans la galerie d'Hampton-Court.

Deux *Chasses* du Saxon Kranack (Lucas Sunder), le rival d'Albert Durer, méritent de nous arrêter un instant; car ce sont aussi des tableaux anecdotiques et des portraits. Dans ces chasses aux chevreuils et aux sangliers, figure l'électeur de Saxe, Jean Frédéric le Magnanime, — à la cour duquel Lucas Kranack vivait en ami,— avec l'électrice sa femme, et d'autres grands personnages du temps, parmi lesquels on croit reconnaître Charles-Quint, décoré de la Toison d'or. Ces deux tableaux jumeaux, bien composés, finement peints, portent les dates de 1544 et 1545, ainsi que le monogramme de l'auteur, qui était un dragon ailé. Le portrait d'un vieillard par Christophe Hamberger, élève du vieux Holbein, aussi parfait, aussi excellent que ceux de l'ami d'Érasme et de

Thomas Morus, complète l'ancienne école allemande, au moins pour les maîtres connus.

Mais il me reste à mentionner trois importants ouvrages, parmi ceux qui sont restés sans noms d'auteurs : d'abord une très-ancienne *Fuite en Égypte*, peinte à la détrempe; — puis une petite *Sainte Famille*, groupée dans un temple, avec un fond de paysage, composition pleine de grâce, touchée avec une exquise délicatesse, et qui serait peut-être mieux placée parmi les œuvres de la primitive école flamande, car elle rappelle tout à fait le doux et délicieux Hemling; — enfin une vaste et magnifique *Descente de croix*, sur fond d'or, disposée en trois compartiments, comme un triptyque, mais ne formant néanmoins qu'un seul cadre et qu'une seule scène. On la donne, au Musée de Madrid, pour appartenir à l'école d'Albert Durer. Il serait étrange qu'une œuvre de cette importance ne pût être rapportée à un véritable maître. Je crois qu'il faut la restituer, soit à Lucas de Leyde (Lucas Dammesz), soit à Quintin Metzys, dont elle serait une répétition ou du moins une belle copie. Je le crois, par la raison fort simple que, pour la forme du cadre, la disposition des groupes, l'accoutrement des personnages et le *faire* tout entier, elle rappelle absolument la *Descente de croix* que nous avons au Louvre, longtemps attribuée à Lucas de Leyde, aujourd'hui rendue au maréchal d'Anvers. Du reste, celle de Madrid est placée très-haut; il est difficile de reconnaître si elle fut tracée par la main même de Lucas de Leyde ou de Quintin Metzys, ou bien par celle d'un habile copiste.

A cent ans de distance des vieux maîtres allemands que je viens de citer, se trouve Adam Elzheymer, qui, né à Francfort en 1574, vint mourir à Rome, âgé de quarante-six ans, et dans une profonde misère. Il a laissé au musée de Madrid un ouvrage fort remarquable. C'est une *Cérès chez la vieille Hécube*, où l'on voit l'errante déesse, fatiguée de chercher sa fille Proserpine, changer en lézard le petit garçon qui se moque d'elle parce qu'elle boit avec avidité.

Ce tableau, éclairé par trois lumières, rappelle les effets favoris de Skalken et de Gérard Honthorst, le peintre *des Nuits*.

A un autre siècle de distance, vient Antoine-Raphaël Mengs, Allemand par la naissance (il était né à Aussig, petite ville de Bohême, en 1728), Italien par les études, et devenu presque Espagnol par le long séjour qu'il fit à Madrid. C'est là qu'il écrivit une grande partie de ses *Pensées* sur la peinture, et de ses *Réflexions* sur les peintres, principalement sur Corrége et Sanzio, dont son père lui avait donné les prénoms au baptême, et qu'il prit, dès l'enfance, pour modèles dans un siècle égaré si loin d'eux. C'est en Espagne aussi, dans les palais de Charles III, dans des églises et des couvents, que Raphaël Mengs, presque inconnu chez nous, a laissé ses plus belles œuvres. Le musée de Madrid n'a hérité que de quelques-unes, et non des plus célèbres, sauf toutefois la *Nativité* ou plutôt l'*Adoration des Bergers*, que ne surpasse nulle autre de ses compositions. Je ne sais où se trouvent aujourd'hui le *Noli me tangere*, la *Descente de croix*, l'*Annonciation*, la *Prière au jardin des Oliviers*, le *Saint Antoine de Padoue*, etc., qu'il fit aussi pendant son séjour en Espagne. Sauf la grande toile citée plus haut, le musée n'a qu'une *Madeleine*, un *Saint-Pierre* à mi-corps, et une série de portraits où se trouvent Charles III, Charles IV, la reine Maria-Luisa, Ferdinand IV, roi de Naples, l'infant don Antonio et Mengs lui-même, qui s'est encore représenté dans la dernière figure à gauche de l'*Adoration des Bergers*. Lorsque Cean-Bermudez, dans son *Diccionario historico*, appelle Raphaël Mengs le plus grand peintre du XVIIIe siècle, il a raison, s'il ne s'agit que de théorie, de système, du choix des sujets. On ne peut nier que l'art des grandes époques reparut un moment avec lui; que, dans des études consciencieuses, approfondies, il chercha et retrouva quelquefois la sévérité du dessin, la noblesse du style, la vigueur des expressions, la

beauté idéale, enfin les plus exquises qualités de la peinture. Mais l'exécution pratique ne répond pas pleinement à la pensée. Dans les tableaux de Mengs, la délicatesse un peu recherchée de son pinceau doux et timide rappelle les premières leçons qu'il reçut de son père dans l'art de peindre en miniature et sur émail. Pour Mengs, peintre penseur et professeur, on peut accepter l'éloge de Cean-Bermudez; non pour Mengs, peintre exécutant. Sous ce rapport, il me semble inférieur à quelques-uns de ses contemporains, à Greuse, par exemple, et même à Goya.



ÉCOLE FRANÇAISE.

Pour suivre un ordre raisonnable, l'ordre qu'indique l'histoire même de la peinture, je devrais, de l'école allemande, passer sans intermédiaire à la flamande, sa voisine, sa compagne, sa sœur, qui, née dans le même temps, mais plus tôt et plus largement développée, finit par l'attirer dans son sein et par l'absorber entièrement. Après Albert Durer, Kranack, Holbein et leurs disciples immédiats, il n'y a plus, dans le nord de l'Europe, que l'école hollando-flamande. Les Ostade, les Netscher, Denner et Dietrich se jettent dans cette école, tandis que Elzheymer, Rottenhammer et Mengs deviennent italiens. C'est de nos jours seulement, depuis le commencement du siècle, qu'avec Overbeck, Cornélius, Schadow, Schnorr, Lessing, Hess, Bendemann , Kaulbach, les Allemands essayent de reconstituer une école nationale.

Mais les ordonnateurs du musée de Madrid ont eu la fantaisie assez bizarre de réunir, d'amalgamer dans la même rotonde les œuvres des Allemands avec celles des Français. Peut-être est-ce tout simplement parce que, n'ayant des unes et des autres qu'un petit nombre, et dans ce nombre pas une toile de grande dimension, ils ne pouvaient remplir aucune salle, fût-ce la plus exiguë, avec l'une ou l'autre de ces écoles. Mariées ainsi forcément, elles ressemblent à ces époux mal assortis dont l'union consiste à loger sous le même toit. Pour ne pas trop m'éloigner, dans cette analyse, de l'ordre matériel établi, je me vois ainsi contraint de mettre ces écoles, sinon ensemble, du moins l'une à la suite de l'autre. L'allemande a passé la première, par droit d'aînesse et d'ancienneté.

La française commence avec son illustre chef Nicolas Poussin, dont le musée de Madrid réunit au moins douze compositions. Parmi elles, et, selon beaucoup de gens, à leur tête, figure une *Bacchanale* peinte sur bois. Je l'ai prise aussi, il y a neuf ans, pour une très-bonne œuvre de Poussin ; aujourd'hui je demande pardon d'une telle erreur. Sur cet étroit panneau, frotté, dégradé, brisé dans toute sa longueur, si l'on retrouve la touche de Poussin, ce ne peut être que dans le fond de paysage. Les figures ne sont pas de sa main. Elles ne sont pas non plus de Poelenburg, à qui les attribuent quelques-uns, mais seulement dans sa manière fine, léchée, brillantée, si éloignée du style sévère de Poussin. Que reste-t-il donc à celui-ci dans un tableau d'histoire dont il n'a point tracé les personnages, dans une *Bacchanale* où Bacchus, Silène, les chœurs de nymphes et de satyres sont d'une main étrangère, imitant un maître avec lequel il n'a pas le moindre rapport? Quand on a vu ailleurs ses admirables compositions dans le genre antique, qu'on appelle *Bacchanales*, celles entre autres de la *National Gallery* de Londres, on rejette, pour l'honneur du Poussin, le présent peu honorable qui lui est fait à Madrid, et l'on regrette qu'un médiocre élève se soit cru le droit d'ajouter des acteurs à une scène du maître, assez belle pour rester simple paysage.

Parmi les autres toiles de Poussin, on vante beaucoup sa composition allégorique du *Parnasse*. Un poëte, conduit par Thalie ou Calliope au sommet du double mont, s'agenouille devant Apollon qui lui présente une coupe d'ambroisie pour le rendre immortel. Aux deux côtés du dieu, et mêlés avec les Muses, sont groupés les poëtes de l'Italie d'Auguste et de l'Italie des papes. Sans doute ces figures ont le cachet de correction, d'élégance, de noblesse qui marque toutes les œuvres de Poussin; sans doute elles sont distribuées avec l'intelligence, avec le goût qui n'abandonne jamais ce penseur ingénieux et profond. L'exécu-

tion même est soignée, consciencieuse, brillante. Mais, en somme, il me semble que c'est une composition froide et de médiocre effet.

Je place bien plus haut, je place au premier rang parmi les œuvres du peintre des Andelys son *Départ pour la chasse au sanglier de Calydon*. Là tout est animé, vivant, énergique ; grandeur de style, esprit d'arrangement, noblesse d'expression, pureté de dessin, tout, jusqu'à la fermeté de la touche et la vigueur du coloris, tout s'unit dans cette belle page pour en faire un digne échantillon de notre Poussin. Le groupe des princes grecs, à cheval, conduit par Méléagre et Atalante, est surtout admirable. Mais que l'attention qu'il mérite ne soit point si exclusive qu'elle empêche de voir et d'admirer aussi le paysage, où se trouvent, pour l'explication du sujet, les statues de Diane et de Pan, divinités de la chasse et des champs, dont l'une a suscité le sanglier pour punir Méléagre de négliger son autel, dont l'autre souffre les ravages du monstre. Ce paysage est excellent. Les partisans de l'originalité à tout prix trouveront sans doute que, dans cette *Chasse*, Poussin imite trop complétement un bas-relief antique ; on dirait, en effet, qu'il a connu les frises du Parthénon et qu'il s'est inspiré de leur immortel auteur. Mais, au contraire, ceux qui aiment et conseillent la tradition du beau dans les arts, lui sauront encore gré de cette ressemblance, qui est doublement à son honneur, puisque, sans le connaître, il a deviné Phidias.

Le *David vainqueur de Goliath*, sur la tête duquel la Victoire place une couronne de laurier, tandis qu'elle reçoit d'un Génie une autre couronne d'or pour le vainqueur, est une allégorie qui, tout en annonçant la prochaine élévation du jeune berger au trône, indique aussi, dans un sens plus général, que la gloire conduit aux honneurs et à la fortune. Ce sujet, bien conforme au goût du peintre, et traité avec autant de bonheur dans l'exécution que dans la pensée, soutient dignement aussi la juste re-

nommée de son auteur. Je ne sais que dire d'une assez grande toile qui représente un *Combat* en champ clos d'anciens guerriers, qu'on pourrait prendre pour les Horaces et les Curiaces, s'il n'y avait sept champions de part et d'autre. On l'a placé si haut pour la taille des personnages, que cette toile est, comme certains astres, à peu près invisible à l'œil nu.

Elle termine la liste des compositions historiques de Poussin, qui compte à Madrid un nombre au moins égal de *Paysages*. Le plus grand, et, je crois aussi, le plus beau, est celui dont un vaste abreuvoir occupe en partie le premier plan. Ce tableau rappelle par l'arrangement et égale par la perfection celui de notre musée où l'on voit *Diogène jetant son écuelle*. Il est difficile de désigner les autres, même par la plus succincte description, puisqu'on y voit uniformément, quoique sans uniformité, des arbres, des montagnes, des rivières, des fabriques. L'un, cependant, peut être nommé, parce qu'il est la scène d'une action mythologique; c'est celui où l'on voit dans le lointain, assis sur le haut d'un rocher, et jouant des pipaux pour la belle Galatée, le cyclope Polyphème, ce mangeur de gens, comme dit la Fontaine,

> . . . . . qui, sur un roc assis,
> Chantait aux vents ses amoureux soucis.

Le paysage de Poussin, qui me rappelle un poëte, rappelle aussi (tous les arts sont frères) ce chant d'étrange et énergique sauvagerie que Händel prête au difforme géant dans son opéra d'*Acis et Galatée*, dont Gay lui fit les paroles. On croit entendre Händel en voyant Poussin, tant ils ont tous deux également compris et merveilleusement rendu le même sujet. Quand j'entendrai Händel, je reverrai Poussin.

Dans Gaspard Dughet, que je rends à l'école française suivant l'observation faite précédemment, il ne faut chercher qu'un simple paysagiste. C'est seulement pour l'étude

et l'imitation de la nature qu'il fut élève de son beau-frère, et qu'il mérita d'être nommé Gaspard Poussin. Des cinq ou six paysages qui forment son apport au musée de Madrid, tous beaux, excellents, dignes de son glorieux surnom, deux surtout méritent une attention particulière. Nicolas Poussin en a, dit-on, peint les figures. L'un montre, au premier plan d'une vaste campagne coupée par divers accidents de terrain, la *Madeleine* adorant la croix. Les Flamands ajouteraient, comme dans leurs catalogues, que ce paysage est *étoffé* de deux vaches conduites par un berger. L'autre, d'une extrême vigueur, représente un effet d'orage, la foudre illuminant de sombres nues et des tourbillons de vent ravageant la terre. Salvator Rosa n'a rien fait de plus fort, et Gaspard y mérite pleinement son surnom de *peintre des ouragans*.

Après les Poussin, il est juste de nommer un autre Français, contemporain et ami de Nicolas, qui alla, comme lui, peindre à Rome, et qui serait devenu son émule, si une imprudence de jeunesse n'eût terminé sa vie à trente-deux ans. Moïse Valentin (ou plutôt Valentin de Boullongne) est représenté à Madrid par un *Martyre de saint Laurent*, composition grande et forte, conçue dans le style de Poussin et exécutée dans la manière de Caravage. Ce tableau est placé trop haut; mais, quoique mal vu, il se montre égal au fameux *Martyre de saint Procès et de saint Martinien*, que Valentin fit pour Saint-Pierre de Rome, où il est copié en mosaïque, et qu'on admire au musée moderne du Vatican.

J'arrive à Claude Gelée, le Lorrain, autre Français mort à Rome, où il passa, comme Poussin, et dans le même temps, toute sa vie d'artiste, où il exécuta tous ses ouvrages, et qui partage avec Poussin le premier rang parmi les maîtres de l'ancienne école Française. Toutefois une notable différence les sépare : à force d'étude et d'application, Poussin s'était fait savant; il avait du moins appris, surtout de l'antique, tout ce qu'il pouvait savoir à son

époque, et tout ce que son art exigeait qu'il sût. Claude, au contraire, fut et resta très ignorant, au point qu'il savait à peine lire, et qu'il n'écrivait, comme Sancho Pança, que justement assez pour signer son nom.

En décrivant la *National Gallery* et les cabinets de Londres, j'aurai l'occasion de faire remarquer que tous les ouvrages de Claude ont successivement quitté l'Italie, où l'on en trouverait à peine cinq ou six dans les palais et les musées, pour aller orner les galeries publiques ou particulières des Anglais, qui ont voué à notre grand paysagiste un vrai culte, une vraie idolâtrie. Toute son œuvre aurait déjà passé la Manche, si quelques échantillons, placés dans les collections nationales, ne fussent restés hors du commerce. Ces précieux *biens de mainmorte* de l'art, conservés au continent, se partagent principalement entre les musées du Louvre et de Madrid. Si le premier l'emporte par le nombre des cadres, le second l'emporte par leur dimension et généralement aussi par leur importance. Je vais citer ceux de Madrid, en me bornant à une mention très-succincte. Les descriptions d'un paysage sont plus difficiles encore, plus insuffisantes et plus vaines que celles d'un tableau d'histoire; et quant au mérite des œuvres de Claude, que pourrais-je apprendre à ceux qui les ont vues d'un œil intelligent? quel moyen et quel besoin ai-je d'éveiller leur souvenir, d'échauffer leur enthousiasme? Tout ami des arts partage l'idolâtrie des Anglais pour celui qu'on nomme justement le Raphaël du paysage; Raphaël, en effet, parce qu'il est le premier parmi les maîtres du genre, et parce qu'à l'exemple du divin jeune homme, qui, sans sortir du possible, a trouvé des types dont le modèle n'était point dans la race humaine, il a composé, de traits choisis et rapprochés, une nature plus belle que la nature même.

Le musée de Madrid a neuf tableaux de Claude. L'un d'eux, fort grand, est par malheur dans un tel état de dégradation, qu'il en reste à peine quelques parties visibles;

il faut le mettre hors de compte. Les huit autres forment trois séries de pendants, l'une de quatre toiles, les autres de deux. La première série, dont les cadres sont beaucoup plus longs que larges, mais de grande dimension, comprend un *Moïse sauvé*, un *Tobie et l'ange*, une *Vue du Colysée* et un *Embarquement de sainte Paule la Romaine* pour la Palestine [1]. Le premier tableau, dont les figures sont de Guillaume Courtois, frère de Jacques le Bourguignon, offre un lever de soleil; le second, un coucher; tous deux dans les climats brûlants de la zone torride, tous deux montrant les objets enveloppés d'une vapeur lumineuse. Le troisième, où l'aide ordinaire de Claude, Filippo Lauri, a peint les figures, rappelle absolument, sur une plus grande échelle, la belle *Vue du Campo-Vaccino* que nous avons au Louvre; même transparence et légèreté du ciel, même force et vérité des ruines qui chargent la terre. Le quatrième, enfin, où l'on voit le soleil levant darder ses rayons brisés sur les flots agités de la mer, qui, des lointains d'un horizon sans bornes, vient se resserrer entre deux longues rangées de somptueux édifices dans un port couvert de vaisseaux, est une de ces audacieuses et merveilleuses compositions que personne n'avait tentées avant Claude, que personne n'a tentées depuis. Pour se faire une idée claire et suffisante de ces admirables ouvrages, il faut en voir de semblables, par exemple l'*Embarquement de la reine de Saba*, à Londres, ou le *Débarquement de Cléopâtre*, à Paris.

La seconde série se compose de deux pendants, plus petits que ceux de la série précédente, et surtout moins hauts, car leur forme est à peu près carrée. Il est difficile de leur donner un nom, n'offrant ni l'un ni l'autre aucun

1. Ces quatres tableaux, peints pour le roi d'Espagne, portent les nos 47, 48, 49 et 50 dans le *Livre de vérité* où Claude a réuni et conservé les esquisses de ses principales compositions. Passé de la collection Flink, de Rotterdam, dans celle des ducs de Devonshire, cet intéressant recueil fut gravé à Londres, par Earlom, en 1777.

sujet historique. Ce sont deux *Paysages*, le matin et le soir, à l'envi charmants et ravissants. Le dernier, où l'on voit un berger aider une jeune fille à passer le ruisseau qui coupe deux massifs d'arbres, ressemble beaucoup, même par l'extrême perfection, au célèbre *Passage du gué*, le plus beau, si je ne m'abuse, des douze à quinze ouvrages de Claude réunis au Louvre [1].

Restent les deux pendants de la troisième série. Ils sont de la plus grande dimension qu'on puisse trouver dans l'œuvre de Claude; mais, au rebours des quatre premiers tableaux, beaucoup plus larges que longs. L'un représente un anachorète en prière (cette figure est de Francesco Allegrini da Gubbio) dans un de ces paysages sombres et rocailleux, de ces déserts sauvages, inhabitables, qu'on donne toujours pour retraite aux premiers solitaires chrétiens, à Saint Paul l'Ermite, à Saint Antoine ou à Saint Jérôme, suivant la description qu'en fait lui-même ce dernier : « Animé contre moi d'une juste colère, et traitant « mon corps avec la dernière rigueur, je m'enfonçais « seul dans le désert; et si je rencontrais quelque vallée « profonde, quelque haute montagne, quelque roche es- « carpée, j'en faisais un lieu de prière, et comme une « espèce de prison où je mettais mon misérable corps à la « chaîne. »

Dans l'autre tableau, on voit une autre victime de la pénitence volontaire, la *Madeleine*, agenouillée devant une croix que porte un tronc d'arbre. Ce dernier paysage est un désert aussi, mais fait pour une femme, si l'on peut ainsi dire; un désert gracieux, coquet et séduisant. Entre des rochers d'où tombent, en nappes d'eau, des cascades naturelles, entre de grands massifs d'arbres qui ombragent le vallon où s'est retirée la pécheresse repentante, s'ouvre un vaste horizon au fond duquel, dans un vaporeux loin-

1. Cet admirable *Passage du gué* vient d'être tellement gâté par une prétendue et désastreuse restauration, qu'il faut le tenir pour entièrement perdu.

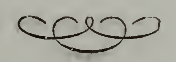
tain terminé par de hautes montagnes, se distinguent les édifices d'une grande ville, dont la vue fait soupirer Madeleine, de honte et de repentir sans doute, de regret peut-être quelquefois. Je voudrais pouvoir louer comme je l'admire cette scène enchanteresse, l'éclat du ciel, les charmes de la terre, la savante gradation des lignes et des plans, l'heureux contraste des ombres et des clairs, l'étonnante perspective aérienne, toutes les beautés, tous les mérites qui frappent, qui captivent, qui enchaînent devant ce tableau, duquel on ne peut s'arracher ; mais, impuissant à rendre avec quelques paroles des impressions semblables à celles que donne la nature même dans ses plus sublimes spectacles, j'aime mieux dire simplement que la *Madeleine* de Madrid est un des chefs-d'œuvre de Claude. Cet éloge sera compris.

Le reste de l'école francaise, qui, hors de Claude et de Poussin, demeure fort incomplète, se compose de fragments pris à divers maîtres et de faible importance. Je vais les mentionner brièvement.

De Pierre Mignard, qu'on appela *le Romain* au XVIIe siècle, un petit *Saint-Jean dans le désert*, peint avec l'élégance, la grâce, la *mignardise* qu'on admire dans sa *Vierge à la grappe*. — De Sébastien Bourdon, *Saint Paul et Saint Barnabé à Listres*, composition où se retrouve la noble sévérité de son maître Poussin. — De Jouvenet, une *Visitation de sainte Élisabeth*, en petites proportions aussi, et d'une touche fine, soignée, qu'on n'attendrait guère du fougueux peintre de *Lazare ressuscité*. — De Hyacinthe Rigaud, un beau portrait de Louis XIV, en pied et de grandeur naturelle. — De Charles Lafosse, élève de Lebrun, *Acis et Galatée*, tableau qui est malheureusement trop près du *Polyphème* de Poussin. — Des deux peintres de Philippe V, Houasse et Ranc, une *Sainte Famille* et les portraits de ce prince et de sa seconde femme, Élisabeth Farnèse. — De Watteau, une *Noce de village* et un *Bal masqué dans un jardin*, charmantes compositions en figu-

rines, touchées avec une grâce, une franchise et une vigueur de pinceau qui font vivement regretter que leur auteur n'ait pas consacré son incontestable talent à de plus hauts sujets, et qu'il ait amené, par l'exemple de ses faciles succès, le genre détestable qui devrait plutôt porter son nom que celui de la favorite de Louis XV. — De Noël Coypel, *Suzanne accusée par les vieillards*, sujet traité aussi en figurines, mais d'un style élevé et d'une exécution vigoureuse pour ce temps de pleine décadence. — De Joseph Vernet, trois paysages qui plairaient sans nul doute, s'ils étaient plus loin de Claude et de Poussin. — Enfin de madame Lebrun, quelques portraits de princesses.

Comme on voit, l'école française ne dépasse point, à Madrid, le XVIIIe siècle, L'école moderne, depuis David, si nombreuse en artistes et si féconde en œuvres, n'y a pas un seul représentant. C'est que l'Espagne n'est plus à cette époque de grandeur et de fortune où l'art de toute l'Europe était son tributaire. Elle pourrait dire aussi, pour justifier cette lacune immense, qu'avant d'être admises dans un musée, dans un sanctuaire, et surtout hors de leurs pays, il faut aux célébrités contemporaines la consécration du temps.



ÉCOLE FLAMANDE.

En commençant la revue des écoles italiennes, je me plaignais que, dans la belle galerie qui les contient, les tableaux fussent placés pêle-mêle, au hasard, sans aucune distinction d'époques et de pays, et comme s'il ne se fût agi que de ranger les cadres contre les murailles. Mais ces cadres, du moins, portent des numéros, et avec l'aide du petit livret *trilingue* (espagnol, italien, francais), publié en 1828, on peut se guider à peu près dans la partie ancienne et primitive du musée. Tout secours cesse pour le visiteur, une fois qu'il entre dans les salles basses consasacrées aux écoles flamande et hollandaise, que je réunis sous le même titre, comme elles sont réunies dans le même local, et que, d'ailleurs, il est en quelque sorte impossible de séparer. Aucun livret n'existe pour cette partie considérable du musée, aucun catalogue n'est dressé. Le visiteur, aventuré dans ces salles, où le désordre est au comble (j'entends le désordre intellectuel, car elles sont aussi soigneusement tenues que les salles supérieures), se trouve réduit aux seules ressources de ses inspirations et de sa science. Parmi cette masse de tableaux, il doit deviner tous les sujets, espèces de logogriphes parfois, qui pourraient défier bien des Œdipes; il doit deviner tous les peintres, autre difficulté fort grave, puisqu'à la suite des maîtres, qui n'ont pas toujours une manière absolument originale et tranchée, se trouvent encore tant d'élèves, d'imitateurs et de copistes. En essayant, dans des circonstances si défavorables, de continuer l'analyse commencée, pour ne pas laisser ce travail trop incomplet, je sens com-

bien ma tâche devient plus difficile encore, et combien l'indulgence m'est plus nécessaire pour les oublis que je puis commettre, pour les erreurs où je puis tomber.

Confondant en une même famille les maîtres de la Hollande et des Flandres, je ne ferai entre eux qu'une seule division, celle des peintres qui ont traité les grands sujets d'histoire et de ceux qui se sont bornés aux tableaux de chevalet, la division qu'on exprime d'ordinaire par les mots de *grands* et *petits* Flamands. Dans ces deux classes, j'emploierai l'ordre chronologique.

Le premier rang appartient, par tous les droits, à l'illustre Jean Van Eyck, de Bruges, qui, s'il ne les inventa précisément, améliora du moins et propagea les procédés de la peinture à l'huile. On ne peut lui attribuer au musée de Madrid que les deux volets extérieurs d'un triptyque dont les pièces ont été dispersées, volets qui contiennent, suivant l'usage, les portraits des commettants du tableau. Après ce faible et insuffisant échantillon de Van Eyck, vient un *Repos en Égypte*, qu'on peut croire de sa sœur Margariet ou Marguerite. On y voit effectivement, comme dans son tableau du musée d'Anvers sur le même sujet, la sainte famille voyageuse s'arrêtant au milieu d'un paysage des Flandres, frais, gras et verdoyant. Au second plan, des paysans mènent leurs charrues, et saint Joseph, courbé sur son bâton de voyage, apporte un grand pot de lait à la Vierge nourrice. Il y a quelques autres tableaux de la primitive école flamande, mais dont il est bien difficile, au moins pour moi, d'indiquer les auteurs. J'ai distingué un triptyque représentant dans son panneau central l'*Adoration des rois*, et, sur ses volets, les commettants, mari et femme, avec leurs patron et patronne. C'est un curieux ouvrage, finement et fortement touché. On l'attribue à Hemling, l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule* et des autres œuvres adorables réunies dans l'hôpital Saint-Jean de Bruges.

Entre la fondation de l'école au temps des Van Eyck et

son dernier développement au temps de Rubens, je ne vois d'autre intermédiaire de réelle importance qu'une *Mort de la Vierge*, qui doit être de Michel Cocxie, celui qui fut nommé le *Raphaël Flamand*, celui qui acheva d'introduire dans le Nord l'imitation des Italiens, après Jean de Maubeuge et Bernard Van Orley, avant Otto Venius, le maître de Rubens.

Arrivé ainsi brusquement à Rubens lui-même, mon embarras redouble, et la difficulté de ma tâche s'agrandit. Aussi fécond que Titien, aussi prodigue de ses œuvres à l'Espagne, Rubens n'occupe pas moins de place que le grand Vénitien au musée de Madrid. Là, comme au Louvre, comme à Anvers, comme à Munich, on ferait avec lui seul un musée. Réduit à mes souvenirs, aidés à peine de quelques notes rapides, j'entre avec crainte dans l'analyse de ces nombreux ouvrages, bien plus nombreux encore que ceux de Titien, qu'il faut séparer d'abord des imitations, très-nombreuses aussi, et dont chacun mériterait ensuite une appréciation spéciale et détaillée. Mais, au reste, pourquoi cette appréciation? qui ne connaît Rubens? qui ne connaît son style, sa manière, ses qualités prodigieuses et ses défauts, nés d'excès de qualités? Ne suffit-il pas de mentionner ses œuvres, seulement par leurs titres, par le nom des sujets, pour les faire aussi bien connaître que le peut l'insuffisance des descriptions écrites? Bornons-nous donc à cette simple mention, en ajoutant, s'il en est besoin, des remarques succintes. Je crois à peu près complète, pour les pages importantes, la liste qui va suivre :

Une *Adoration des rois*, composition aussi grande, aussi magnifique que celle du musée d'Anvers, et moins déparée par l'abus du grotesque. Le portrait de Rubens est dans le groupe à droite. — *Mercure et Argus :* le messager de Jupiter coupe la tête à l'homme aux cent yeux, après l'avoir endormi, pour voler la vache Io. — Le *Jugement de Pâris*. — Les *Trois Grâces*. — *Diane et Calixto*. — *Apollon*

et Midas. — *Atalante vaincue.* — L'*Enlèvement de Proserpine.* — *Orphée et Eurydice.* — *Moïse et les Serpents*, original ou répétition supérieure du sujet traité dans le tableau de la *National Gallery* de Londres. — Le *Péché originel*, copie du tableau de Titien, placé dans les galeries italiennes, ce qui permet de comparer dans leurs procédés d'exécution les deux grands coloristes. — La *Voie lactée*, ou plutôt sa formation mythologique, lorsque Junon, sur l'avis de Mercure, donne le sein au petit Hercule, qui aspire si fortement, que plusieurs ruisseaux de lait jaillissent dans l'Empyrée. — *Saturne dévorant un de ses fils*, allégorie sauvage, où le fait se montre dans sa hideuse crudité, où l'on voit réellement une espèce d'ogre manger un petit enfant. — *Médée furieuse*, présentant à Jason la tête d'un de leurs enfants qu'elle vient d'égorger, autre spectacle atroce, d'une incroyable énergie et d'un effet irrésistible. — Une *Andromède attachée au rocher*, si toutefois elle est bien de Rubens, ce que je n'ose garantir. — Une autre *Andromède délivrée par Persée*, qui, descendu de son cheval ailé, après la mort du dragon, et couvert d'une complète armure *moyen âge*, coupe les liens de la prisonnière. La figure d'Andromède nue, ravissante d'attitude, prodigieuse d'exécution, est du meilleur *faire* de Rubens, qui n'a jamais plus délicatement rendu la chair vivante, ni donné plus de noblesse à ce qu'on appelle, en style d'école, une académie. — *Philippe II*, à cheval, couronné par la Victoire; magnifique allégorie, mais non portrait, faite sur des portraits plus anciens, car Rubens n'avait que vingt-un ans à la mort de Philippe (1598), et commandée peut-être par Philippe IV, lorsque Rubens vint le visiter à Madrid, trente ans plus tard. Il est très-intéressant de comparer ce Philippe II à cheval aux portraits équestres de Charles-Quint, par Titien, et de Philippe IV, par Velazquez. Et, pour lutter contre ces grands rivaux, Rubens apporte encore au concours les excellents portraits de Ferdinand d'Autriche, autre allégorie, de

Marie de Médicis, de l'archiduc Albert et de sa femme l'infante Claire-Eugénie, etc.

Les vingt toiles que je viens de citer sont toutes d'assez grande dimension pour que les personnages aient leur taille naturelle. Il me reste à mentionner les ouvrages en demi-figures : un groupe de *Nymphes surprises par des satyres*, espèce de *bacchanale* remplie d'action, de mouvement et de vie, et le *Jardin d'amour*, ravissante composition, aussi admirable par sa touche délicate et splendide que par ses ingénieux détails, que la gravure, d'ailleurs, a popularisée[1]. En proportions très-petites, sont quatre esquisses d'*allégories* fort compliquées, et une charmante *Kermesse* ou *Danse de village*.

Ce n'est pas tout encore, et l'Escorial vient aussi d'augmenter la part de Rubens au musée de Madrid. On trouve dans les salles où les tableaux provenant du monastère de Philippe II attendent leur classement par écoles, trois pages capitales du grand peintre d'Anvers, et toutes trois de sujets sacrés : 1° Une *Sainte Famille*, aussi belle que le permet la manière de Rubens, si éloignée du style raphaëlesque. — 2° Le *Christ couronné d'épines :* Jésus est entouré de cinq soldats ou bourreaux, qui placent sur sa tête l'ignominieuse couronne, et dans sa main le sceptre de jonc. Plein de mouvement, plein d'effet, prodigieux de couleur, cet ouvrage est l'un des plus magnifiques, des plus excellents qu'ait laissés Rubens. La Flandre n'en a point de meilleur dans les sujets analogues. Certes, comme travail du pinceau, ce *Couronnement d'épines* vaut bien la célèbre *Flagellation* qu'on admire à l'église Saint-Paul d'Anvers; mais la composition en est plus grande, plus complète; et, dans son attitude, son regard, son expression, le Christ du premier tableau est assez noble pour ne point sembler, comme celui du second, un soldat passé par

1. La galerie de Dresde en a une répétition réduite, qu'on y appelle l'original.

les armes. — 3° La *Vierge glorieuse*, entourée et adorée d'un groupe de quinze saints ou saintes, parmi lesquels on distingue les apôtres Pierre et Paul, patrons du peintre, saint Georges, saint Sébastien, sainte Madeleine, sainte Thérèse de Jésus, etc., les plus poétiques des bienheureux. Ce tableau, où Rubens a rajeuni le sujet préféré des Francia, des Pérugin, des Cima da Conegliano, de tous les maîtres immédiatement antérieurs à Raphaël, est traité en petites proportions ; à peine les figures du premier plan ont-elles un pied de haut. Et pourtant j'ose affirmer qu'il n'est pas moins grand, dans l'œuvre de Rubens, que la *Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers, dont il ne couvrirait pas la dixième partie. C'est que la grandeur d'un tableau, nous avons eu bien des occasions de le redire, ne se mesure pas à la grandeur du cadre, mais à celle du style et aux qualités de l'exécution. Il y a même cet avantage, dans les très-petites proportions, au moins pour les peintres expéditifs et grands producteurs, qu'ils ne peuvent se faire aider de leurs élèves, ni dans la préparation, ni dans les parties accessoires, et que tout le tableau, depuis les premiers linéaments de l'esquisse jusqu'aux dernières finesses des retouches, doit être de leur main. On peut ajouter encore que, dans l'œuvre de Rubens, les tableaux de chevalet sont plus rares que les grandes toiles. En somme, cette *Vierge glorieuse* est un de ses plus divins chefs-d'œuvre. Arrangement des groupes, force et délicatesse de la touche, couleur, effet, tout est merveilleux, inouï, magique. Les admirateurs les plus fervents de Rubens, ceux qui l'adorent, au Louvre, devant l'histoire en vingt chapitres de *Marie de Médicis*, à Anvers, à Bruxelles, à Florence, à Munich, à Vienne, à Dresde, à Londres, à Saint-Pétersbourg, devant les grandes compositions dont il a rempli les musées, les églises et les galeries de l'Europe, s'ils n'ont vu cette perle de ses petits tableaux, ne connaissent pas Rubens tout entier.

A la suite de ses œuvres, il faut citer celles des imita-

teurs de sa manière qui s'en approchent davantage. D'abord deux vastes pendants, le *Combat des Centaures et des Lapythes* et le *Triomphe de Bacchus*, par Corneille de Vos; puis un *Apollon Pythien*, du même, et un *Orphée*, de Théodore Van Thulden, qui aida Rubens dans son travail au palais du Luxembourg. Ces quatre grandes pages, heureusement pour les auteurs, portent leurs signatures, sans quoi il serait facile de les confondre, surtout les deux premières, avec celles du maître lui-même, dont elles paraissent l'ouvrage aussi bien que certains tableaux, faits à la hâte et livrés sans doute aux mains de ses élèves, que j'ai cru pouvoir nommer ailleurs *tableaux de pacotille*.

En quelque part que se rencontre Rubens, on peut être à peu près assuré de trouver près de lui son plus illustre élève et rival, Antoine Van Dyck; toujours avec un moindre contingent, car sa vie fut, hélas! bien courte, mais toujours avec d'assez belles œuvres pour tenir en suspens la balance d'un juge qui aurait à prononcer entre eux. En regard du Philippe II à cheval, que la Victoire couronne, on peut placer un grand portrait, équestre aussi, de l'infant don Fernando. Comme celui-ci n'a jamais gagné de batailles, ni par lui-même, ni par ses généraux, tout l'honneur qu'on a pu lui faire, ç'a été de rappeler, dans une longue légende, qu'il était frère de Philippe IV, fils de Philippe III, petit-fils de Philippe II, arrière-petit-fils de Charles-Quint. Mais, quoique d'un personnage illustré seulement par ses ancêtres, ce portrait de Van Dyck n'est pas moins un magnifique ouvrage d'art. Il n'est pas le seul, d'ailleurs, que le grand portraitiste flamand ait laissé à Madrid. Là se trouvent aussi un *Charles* Ier, à cheval, répétition réduite du tableau conservé à Hampton-Court; plusieurs portraits à mi-corps, entre autres celui de l'organiste Liberti, d'Anvers, celui de la comtesse d'Oxford, l'un des plus prodigieux et des plus ravissants de son œuvre entière; enfin le sien propre, réuni dans un même cadre avec celui de son ami le comte de

Bristol, où il montre presque de profil sa belle et noble tête, comme dans le tableau si connu du musée de Paris. Je mentionne ces divers portraits sans en faire autrement l'éloge. Qui ne sait ce qu'est un portrait de Van Dyck? qui ne sait qu'en ce genre si difficile, il est le premier des peintres de son pays, et que, Raphaël à part, il n'a de rivaux, dans le reste du monde, que Titien en Italie, Rembrandt en Hollande et Velazquez en Espagne?

Moins nombreuses dans son œuvre brusquement terminée par une mort précoce, les compositions le sont presque autant que les portraits dans le musée de Madrid. On y trouve *Saint François mourant*, d'une belle et pathétique expression; — le *Christ mort*, entouré de la Vierge, de Madeleine et de saint Jean, en demi-nature, scène très-énergique et très-belle; — un autre *Christ mort*, sur les genoux de sa mère, de grandeur naturelle; celui-ci, venu de l'Escorial, a subi des dégradations, qui n'ont effacé pourtant ni la grandeur du style, ni même la beauté du *faire*; — enfin, la *Prise de Jésus dans le jardin des Oliviers*. A la première vue, quand l'œil rencontre d'abord les reflets rougeâtres des torches que portent les soldats conduits par Ischariote, on prendrait ce tableau pour un ouvrage de Jordaens; mais il ne faut pas une longue attention pour reconnaître, dans la noblesse peut-être un peu étudiée des attitudes, dans la beauté des traits, dans la moelleuse délicatesse des touches, dans la modération des effets, le style et la manière de Van Dyck. Cette *Prise de Jésus* est une de ses plus vastes compositions et de ses plus magnifiques. Précieuse à tous les titres, même par la dimension et par la rareté, elle égale certainement les meilleures œuvres qu'ait laissées Van Dyck, soit en Flandre, où il est né, soit en Angleterre, où il est mort; elle surpasse toutes celles que nous avons recueillies au Louvre.

Pour en finir avec les *grands Flamands*, je n'ai plus guère à citer que Jordaens et Rembrandt. Ils sont représentés à Madrid, le premier, par divers ouvrages de faible

importance, et desquels je ne me rappelle clairement que les portraits réunis d'une famille, *Méléagre et Atalante*, le *Jugement de Salomon* et le *Mariage de Sainte Catherine*, tous traités avec exagération de la fougue et de l'éclat de Rubens ; — le second, par un admirable portrait, signé et daté de 1634 : celui d'une dame, très-richement vêtue, vue jusqu'aux genoux, et dont le visage, où se concentre toute la lumière du tableau, brille d'un éclat resplendissant au milieu des ombres qui l'entourent. C'est la manière ordinaire de Rembrandt, lequel, même dans le portrait, n'acceptait jamais la nature toute simple, mais l'accommodait au gré de ses combinaisons de clair-obscur. La date de ce portrait (Rembrandt n'avait que vingt-huit ans) témoigne qu'il est dans la première manière du maître, la manière fine, délicate et caressée, celle qui convient le mieux pour rendre la jeunesse et la beauté. Je ne puis toutefois me dispenser d'ajouter à cette liste, déjà si longue, un petit *Ecce Homo*, très-fort, très-énergique, signé *D. Francx*. N'y a-t-il pas, dans cette nombreuse famille des Franck, outre le père, appelé Franck le vieux, et ses trois fils, François, Jérôme, Ambroise, un Dominique Franck, moins connu que les autres? Ce serait probablement un de ses rares ouvrages.

Les deux Breughel, Pierre et Jean, autrement dits Breughel le vieux et Breughel de Velours, doivent commencer la liste des *petits Flamands*. Tous deux ont à Madrid des œuvres de choix, mais le dernier surtout en a d'excellentes; entre autres une *Noce* et une *Fête de Village*, un *Saint Eustache*, dont les figures sont de Rubens, puis une magnifique *Armeria*, où sont réunies toutes les armes offensives et défensives connues au commencement du XVIIe siècle, même des canons et des mortiers; ce qui n'empêche point que Vénus la belle, tenant à la main le petit Cupidon, ne se promène dans ce bazar des forges de son époux Vulcain. Avec une énorme part d'au moins cinquante pages diverses, Breughel de velours est encore plus complet et plus grand au musée de Madrid qu'à la galerie de

Dresde. Il faut placer, je crois, à l'époque des Breughel, ou même avant, une admirable *Tentation de saint Antoine*, où l'on voit le saint anachorète livré aux agaceries de trois jeunes filles qu'excite une horrible vieille ; un singe tire son capuchon par derrière pour l'obliger à voir les charmants émissaires du démon. Ce sujet, en petites figurines, est placé dans un vaste et riche paysage. Je n'ose, même par conjecture, en indiquer l'auteur, qui est à coup sûr un maître important, mais dont la manière s'éloigne assez des maîtres les plus connus pour qu'on ne puisse leur attribuer son ouvrage [1].

Après les deux Breughel viennent les deux David Téniers, père et fils. Il se passe entre eux ce qui se passait chez les Arabes, au temps des grands khalyfes : c'est le fils qui anoblit son père, qui lui donne sa célébrité et sa valeur. On trouve à Madrid quelques rares échantillons des œuvres du vieux Téniers, pâles et médiocres, comme on sait, où l'on croirait voir les esquisses, les préliminaires des œuvres de son fils, qui le passa de si loin, tout en l'imitant. Quant à celles de Téniers le jeune, elles sont en quelque sorte innombrables. Dispersées dans les salles des Flamands, je n'ai pu ni les noter toutes, ni même les compter sur mes doigts ; mais le directeur du musée m'a dit que ces salles n'en contenaient guère moins de soixante. Nous avons au Louvre quatorze tableaux de Téniers, et nous nous trouvons riches. On peut juger par ce seul fait, par la part de ce seul peintre, aussi bien que par celles de Raphaël, de Titien, de Rubens, de Van Dyck, de Breughel, des trésors accumulés dans le monument de Charles III. On peut juger également, lorsqu'on se rappelle le nombre immense des tableaux de Téniers qui

1. Il est reconnu maintenant que cette belle et curieuse page est de Joachim Patinier, lequel florissait au temps d'Albert Durer, qui a fait son portrait en 1520, et de Rabelais, qui l'a cité dans le *Pantagruel*. Patinier, est le précurseur de tous les paysagistes des Flandres ; c'en est assez pour honorer son nom.

peuplent les musées, les galeries, les cabinets étrangers, quel emploi laborieux il a fait de sa longue vie de quatre-vingt-quatre années.

Il est impossible de désigner, seulement par un titre, cette multitude d'ouvrages, dont la plupart, comme d'habitude, sont des intérieurs de tabagies. La diversité des détails fait la seule différence entre les mille variations de ce thème unique. Je vais me borner à la mention des tableaux qui m'ont le plus frappé, soit par l'excellence du travail, soit par la nature des sujets, hors de la constante habitude du peintre.

A ce double titre, il faut citer d'abord une *Galerie de tableaux visitée par des gentilshommes*. En signant cette toile, Téniers écrivit à la suite de son nom : *Pintor de la Camera* (pour *Camara*) *de S. A. S.* Voici l'explication de ce sujet et de cette devise espagnole : l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas pour l'Espagne, dans l'intimité duquel vivait Téniers, avait chargé notre peintre de lui composer, non pas un cabinet d'amateur, mais une galerie de prince. Quand il eut rempli cette mission délicate à la satisfaction de son commettant, Téniers eut l'idée d'en perpétuer le souvenir par un tableau. On y voit l'archiduc, en compagnie de quelques seigneurs, entrer dans la galerie où Téniers, qui s'est mis également en scène, lui présente des dessins étalés sur une table. Du haut en bas des murailles sont rangés les tableaux de son choix, fidèlement copiés, et réduits à des proportions microscopiques, mais où l'on reconnaît néanmoins très-clairement, outre le sujet, la touche de chaque maître. La plupart de ces tableaux ainsi représentés sont connus, sont célèbres, et plusieurs d'entre eux se voient maintenant au musée de Madrid, près du cadre qui les réunit tous. Quant aux figures, qui sont des portraits, elles ont autant de vérité et beaucoup plus de noblesse que les personnages ordinaires de Téniers. Je n'ai pas besoin d'insister davantage sur la perfection et sur le prix de cette œuvre singulière, aussi

originale sans doute, et bien plus importante que la *Valenciennes secourue* du musée d'Anvers.

A cette classe de tableaux faits hors des habitudes du maître appartient aussi une série de douze petits cadres retraçant tout l'épisode d'*Armide et Renaud* dans la *Jérusalem délivrée*, depuis les premiers enchantements de la magicienne pour séduire le héros chrétien, jusqu'à l'arrivée des deux chevaliers qui le rendent à la raison et à ses devoirs. Un tel sujet fut sans doute commandé à Téniers, qui se montre fort gauche dans cette peinture héroïque, et fort embarrassé de traduire gravement ces types de beauté et de noblesse, cette Vénus et ce Mars que lui fournissait l'épopée italienne. Mais, sous la gêne du sujet, son pinceau conserve néanmoins toute sa liberté, tout son éclat, toute sa force, et c'est un curieux spectacle que cette lutte obstinée, et renouvelée douze fois, du peintre contre sa nature, et d'une exécution puissante contre une composition manquée jusqu'au ridicule. On peut citer encore, parmi les fantaisies de Téniers, et dans le genre le plus opposé à la peinture épique, un excellent tableau d'*Animaux vivants*, dont les vaches et les moutons feraient envie à Paul Potter lui-même.

Une fois revenu aux ordinaires sujets du naïf et facétieux Téniers, il ne me reste plus qu'à tirer de la foule ses œuvres les plus saillantes, les plus dignes de souvenir et de recommandation. A ce titre, je citerai : une *Tentation de saint Antoine*, sujet chéri du peintre à l'égal de ses fumeurs de pipes et de ses buveurs de bière. Elle est pleine de charmantes drôleries, de détails grotesques, ingénieux, réjouissants, autant que les dessins mêmes de Callot : et, par-dessus l'invention, quelle touche savante, aisée, merveilleuse! Un trait qui peut faire reconnaître cette *Tentation* parmi les autres, c'est que la femme présentée par la sorcière au vieux cénobite pour le faire tomber dans le plus attrayant des sept péchés capitaux, est bien l'objet le moins tentant, le plus hideux qui se puisse

trouver dans tout l'attirail des embûches de Satan. Téniers n'a pas oublié de percher sur la cruche de l'ermite cet œuf portant à l'un de ses bouts une tête de poulet, percé de l'autre, et digérant aussi bien que le canard de Vaucanson, qu'il a placé comme un monogramme, comme une signature, dans toutes ses compositions de la même espèce; — une autre *Tentation de saint Antoine*, dont la scène est placée, cette fois, dans un amphithéâtre de rochers et de ruines. Elle est plus importante et plus admirable encore que la première, au moins par le paysage qui enveloppe l'action. La tentatrice est vêtue comme une princesse, en robe de satin noir; mais Téniers a eu le bon esprit de la montrer par derrière. On peut lui supposer ainsi la plus diabolique beauté. L'œuf-poulet est à son poste; — une troisième *Tentation de saint Antoine*, qui n'est inférieure aux précédentes que par la dimension. Ici la fille du diable, couronnée d'une guirlande de roses, est vraiment jolie, fraîche, appétissante; et toujours l'œuf-poulet; — *le Roi boit*, charmante scène de table, d'une gaîté franche, communicative, à dérider un Turc; — *le Jeu de quilles*, sérieux comme une bataille dont les enjeux sont la vie et la mort; — un *Arsenal*, magnifique collection d'armes et d'armures, depuis le poignard jusqu'au canon; — enfin, différentes *Kermesses* ou *Fêtes de village*, parmi lesquelles il s'en trouve une datée de 1637, d'une dimension extraordinaire dans l'œuvre de Téniers, et d'une prodigieuse couleur. Au prix où la mode a porté tous les petits ouvrages des Flamands, que l'on mesure par pieds, pouces et lignes, cette *Kermesse* doit avoir une valeur énorme.

Après les deux Breughel et les deux Téniers, viennent les deux Ostade, Adrien et Isaac, se ressemblant comme deux frères, comme le maître et l'élève. On les a mis dans l'école allemande; je les restitue aux Flamands. Ils ont au musée de Madrid divers petits *Intérieurs de chaumières*, égayés par des scènes comiques. Leur sujet favori est un *Concert champêtre*, où chantent les virtuoses du lutrin ac-

compagnés par la musette, par le manche à balai, voir même par le miaulement d'un chat à qui quelque espiègle tire les oreilles pour le mettre de la partie. Ces petits cadres brillent par le naturel, par l'esprit, par une touche fine et chaude, souvent égale à celle de Téniers.

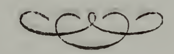
Van der Meulen est sur la limite entre les grands et les petits Flamands; si je le place ici parmi les derniers, c'est pour indiquer toutes ensemble les *Batailles*, sujets ordinaires de ses compositions. Il en a une à Madrid, grande et belle, où l'action, peut-être historique, peut-être de fantaisie, se passe sur les bords d'une rivière, à l'attaque d'un pont. Viennent ensuite plusieurs *Combats* de Philippe Wouwermans, peints avec la vigueur, la finesse et l'éclat que l'on connaît à ce maître, l'un des plus estimés de l'école hollandaise; puis enfin une autre *Bataille*, signée Peeter Snayers, 1645, et digne d'un nom plus célèbre. Je termine en mentionnant rapidement quelques petits *Intérieurs* du maître incontesté de ce genre, Péter Neefs; — quelques petites *Marines* de Guillaume Van de Velde, plus précieuses encore et plus recherchées que celles de Backuysen; — plusieurs belles *Chasses* de Sneyders, à qui Rubens a si souvent confié la peinture des animaux dans ses compositions; — quelques excellents tableaux de *nature morte*, de Jean Veenix, sans rival dans ce genre d'imitation et de patience; — d'autres tableaux semblables, et presque aussi bons, de Van Utrecht; — plusieurs ouvrages de Honthorst (Gherardo delle notti), d'Adrien Brauwer, du grand paysagiste Jean Both, appelé Both d'Italie, parce qu'il travailla dans ce pays comme notre Claude; — enfin, deux curieuses *Processions* sur la place publique d'une ville flamande, l'une des corps de métiers, l'autre des corporations religieuses, avec des devises en français sur leurs bannières; elles sont signées Denis Alsloot, et datées de 1616.

En repassant cette interminable nomenclature, je m'aperçois d'une petite lacune qu'il faut encore remplir. J'ai

bien cité les portraits de Van Dyck, de Rembrandt, de Jordaens, mais il s'en trouve à Madrid de plusieurs autres maîtres flamands, et surtout de François Porbus, ou Pourbus, le fils, mort en 1622, qu'on ne saurait, sans un injuste oubli, passer sous silence. Porbus n'est qu'un peintre de portraits, et même, lorsqu'il a voulu tenter de s'élever au tableau d'histoire, comme dans la *Prédication de saint Éloy* du musée d'Anvers, il n'a rien fait de plus qu'une réunion de portraits. Mais, dans ce genre, sa réputation est grande et méritée; il est surtout recommandable par une exactitude si scrupuleuse qu'elle s'étend aux moindres détails des ajustements, et que l'on peut aussi bien compter les points d'une dentelle à la fraise de ses gentilshommes que les poils de leur barbe. Cette exactitude garantit la parfaite ressemblance de ses personnages historiques; et, même pour les gens inconnus, elle donne à ses portraits le mérite et le prix d'un ouvrage d'art. Mais, lorsqu'à côté de cette manière de Porbus, qui consiste à tout terminer avec le même soin et la même conscience, à traiter les plis des étoffes comme les traits du visage, on rencontre, par exemple, la manière de Velazquez, qui met ses figures en relief par le fini du travail ainsi que par la distribution de la lumière, et se borne ensuite à grouper, à masser largement les accessoires, il peut être intéressant de se demander quel est le meilleur de ces deux systèmes. Tous deux assurément (leurs œuvres le prouvent) peuvent conduire à la vérité, qualité première du portrait; mais, quelque recommandable que soit en général la consciencieuse perfection, le second système me paraît au moins suffisant, et je le crois même préférable. Voici la raison de mon sentiment : quand on converse avec une personne, ou simplement quand on la regarde, c'est sur son visage que le regard se porte, que l'attention s'arrête. On ne voit le reste de son corps, et plus encore les objets qui l'entourent, que d'une manière un peu vague et confuse, L'ensemble apparaît, mais les détails s'effacent. Lors donc que Velazquez

termine finement ses figures, et masse à larges traits leur entourage, je le crois plus près de la vérité, plus sûr de l'effet, que Porbus, qui peint le drap comme la chair, et les jambes comme les yeux. Dans Velazquez, l'attention est moins partagée, l'illusion plus grande, la vie plus complète.

Ce nom de Velazquez nous conduit aux maîtres espagnols. En parlant d'eux, j'achèverai de justifier pleinement cette assertion, jugée peut-être un peu téméraire : que, considéré comme simple collection d'œuvres d'art, le musée de Madrid est le plus riche du monde.



ÉCOLES ESPAGNOLES.

Il y a déjà bien des années (en 1834), qu'au retour d'un second voyage en Espagne, et dans un livre consacré à ce pays (*Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*), j'ai parlé pour la première fois du musée de Madrid. C'était aussi la première fois que j'osais balbutier la langue des beaux-arts. Là, en effet, dans ce riche assemblage des chefs-d'œuvre de toutes les écoles, mes yeux et mon esprit s'étaient ouverts aux premières lueurs du sentiment et du goût; là s'était faite pour moi cette espèce de *révélation* que reçoit, dans tous les arts, tout homme qui parvient seulement à les aimer. Au retour, encouragé par des amis témoins de mon enthousiasme, sans catalogue, sans notes, de mémoire, et *par cœur*, pour bien employer ce mot, j'essayai de décrire ce musée dans sa partie nationale, et je le fis peut-être avec le feu, avec l'emportement d'un nouveau converti. Cependant, lorsqu'au bout de huit années, pendant lesquelles l'expérience a grandi par des voyages, des comparaisons, des études; lorsque, devenu plus calme, plus rassis, moins facile à l'admiration, j'ai revu la partie de ce musée dont j'avais tenté l'analyse, j'ai peu trouvé à rétracter dans mes appréciations jeunes et chaleureuses, dans les louanges enthousiastes d'une naissante dévotion à l'art. En donnant aujourd'hui une nouvelle forme à mon ancien travail, resté fort insuffisant, même pour la matière, — pour les maîtres et les œuvres qu'il devait mentionner, — je vais donc plutôt le compléter que le refaire.

J'ai dit, en commençant, que, malgré sa prodigieuse richesse, le musée de Madrid n'était qu'une simple collec-

tion d'œuvres d'art, et qu'il ne fallait pas y chercher, dans une série de monuments chronologiques, l'histoire de l'art lui-même. Cela est aussi vrai de l'école espagnole que des écoles étrangères. Dans sa partie nationale, le musée est également dépourvu de toute œuvre des origines, des progrès, des transitions; et, quand on entre d'emblée au sein des écoles particulières déjà toutes formées et complètes, on y trouve, soit des parts disproportionnées, — énormes pour les uns, insuffisantes pour les autres, — soit même des absences regrettables et des lacunes qui se justifient d'autant moins qu'il eût été plus facile de les combler. J'aurai soin d'indiquer à leur place, avec les maîtres mal représentés, les maîtres qui ne le sont aucunement.

ÉCOLE DE TOLÈDE.

Cette école, à qui l'on doit donner le premier rang d'âge parmi celles de l'Espagne, nous fournit sur-le-champ l'occasion d'indiquer plusieurs de ces regrettables lacunes. Je ne parle pas des informes ébauches de Fernan-Gonzalez, qui remontent à l'année 1400, ni des essais un peu postérieurs de Juan Alfon, par qui furent peints les retables de la chapelle *del Sagrario* et de celle de *los Reyes nuevos* dans la cathédrale de Tolède, ni même des œuvres plus avancées d'Antonio del Rincon, Iñigo de Comontés, Pedro Berruguete, père d'Alonzo, appartenant tous à la fin du xve siècle; il serait sans doute fort difficile de trouver des échantillons de ces vieux maîtres hors des églises où ils exercèrent un art à son enfance. Mais, parmi les maîtres qui les suivirent, qui portèrent l'art à sa maturité, et qui ont laissé un grand nombre d'ouvrages portatifs, de tableaux enfin, comment excuser l'absence, et de celui qui passe pour le fondateur de l'école, et de celui qu'on reconnaît pour le plus illustre des élèves qu'il ait formés? L'un est le *Greco* (Dominique Theotocopuli), que nous trouve-

rons plus loin au nouveau *Museo nacional;* l'autre est Luis Tristan, que nous ne trouverons nulle part, car il manque à toutes les collections publiques de Madrid. Cet éminent artiste, qui a plus influé sur la direction du talent de Velazquez que les propres maîtres de celui-ci, Herrera et Pacheco, a pourtant laissé d'assez nombreux ouvrages, non-seulement à Tolède et au bourg de Yepés, mais à Madrid même, dans des cabinets d'amateurs, ouvrages dont Cean-Bermudez cite les titres et les propriétaires à l'époque (1800) où parut son *Diccionario historico.*

Privée du *Greco* et de Luis Tristan, l'école de Tolède, qui s'est fondue dans celle de Madrid aussitôt que cette dernière ville eut remplacé comme capitale de la monarchie espagnole la vieille capitale des Goths, n'aurait à présenter qu'une liste bien courte. Nous y ajouterons, pour la commencer, le nom de Moralès, qui peut, quoique né à Badajoz, vers 1509, s'y rattacher par ses études et son style.

Luis de Moralès fut appelé le *Divin;* non pas, j'imagine, comme Raphaël, par le cri de l'admiration contemporaine qui proclamait ainsi son mérite et sa supériorité; mais simplement pour indiquer, par un mot trop fastueux sans doute, le choix de ses sujets, toujours religieux, toujours empreints d'une sainte douleur et d'une ardente piété. Ce nom, dans un sens, lui a porté malheur; on lui attribue volontiers tous les ouvrages de ses imitateurs et tous ceux de son temps qui ont la moindre analogie avec sa manière. Trouve-t-on quelque *Ecce Homo* bien sec, bien décharné, bien livide, quelque *Mater dolorosa* aux joues creuses, aux lèvres pâles, aux paupières rougies, fût-ce une horrible caricature, on s'écrie aussitôt : « Voilà un *divin* Moralès! » Ceux qui ont examiné attentivement ses bons ouvrages, les tableaux qui lui appartiennent par des preuves historiques, ceux-là ne sont pas si faciles à prodiguer son nom.

On peut accepter pour tels ses cinq tableaux du musée de Madrid : une *Tête du Christ*, un *Ecce Homo*, une *Vierge*

aux douleurs, une *Madone* et une *Circoncision*. Ce dernier me paraît le plus important et le meilleur; mais, dans tous, Moralès se montre pleinement. S'il a les défauts habituels de son époque, s'il est minutieux et léché, surtout dans l'exécution de la barbe et des cheveux; si l'on peut lui reprocher trop de dureté dans les contours et trop peu de relief dans le modelé, au moins faut-il reconnaître qu'il dessinait avec soin et correction, qu'il entendait savamment l'anatomie des nus, et rendait admirablement la fine dégradation des demi-teintes; il faut reconnaître surtout qu'il excellait dans les expressions de douleur religieuse, et que nul n'a mieux réussi à peindre les angoisses poignantes d'un Christ couronné d'épines, ou d'une Vierge percée des sept épées de douleur.

Contemporain de Moralès, Blas de Prado est de Tolède, où il a laissé la plupart de ses rares ouvrages. Le musée de Madrid n'en a qu'un seul; c'est une espèce de *Vierge glorieuse*, entourée de saint Joseph, de saint Jean l'Évangéliste et de saint Ildefonse, qui reçoit du docteur Alfonso de Villegas l'hommage de son livre mystique *Flos Sanctorum*, livre qu'il écrivit au déclin de l'âge, après avoir fait des comédies dans sa jeunesse. Cet ouvrage est l'un des meilleurs de Blas de Prado, dont nous aurons occasion de nous occuper plus longuement à l'Académie. Il est à regretter que son meilleur élève, le moine Fray Juan Sanchez-Cotan, n'ait pas à Madrid le moindre échantillon d'un talent simple, calme et tranquille comme la vie du cloître.

Un autre moine, élève du *Greco*, n'a, comme Blas de Prado, qu'un seul ouvrage au musée, mais probablement le plus important de son œuvre. Ce moine est Fray Juan Bautista Mayno, qui fut professeur de dessin du roi Philippe IV, lorsqu'il n'était encore que prince des Asturies; cet ouvrage est une *allégorie* sur la reprise de je ne sais quelle province révoltée des Flandres par le favori comte-duc d'Olivarès. Mayno s'y montre habile imitateur de l'école vénitienne, et particulièrement de Paul Véro-

nèse. On reconnaît aussi, dans les nombreux détails de ce grand tableau, l'artiste qui sut toujours donner à ses personnages des mouvements naturels et gracieux, l'artiste à qui Lope de Vega fit ce compliment dans son *Laurel de Apolo* :

Juan Bautista Mayno
A quien el arte debe
Aquella accion que las figuras mueve[1].

J'ai cité tout à l'heure, parmi les peintres de Tolède, Moralès, né à Badajoz; il faut encore ranger dans cette école Pedro Orrente, né à Monte-Alegre, près de Murcie, mais qui vint mourir à Tolède. On le croit élève du *Greco*, et la grande similitude de sa manière, non avec celle de ce maître *excentrique*, mais de ses bons disciples Mayno et Tristan, peut être acceptée pour preuve suffisante. Le *Greco* avait étudié chez les Vénitiens; il propagea leurs méthodes et leur style. Mayno imita de préférence Paul Véronèse; Orrente prit le Bassan (Jacobo da Ponte) pour modèle. On trouve, en effet, parmi les quatre ou cinq tableaux qu'il a laissés au musée de Madrid, après avoir travaillé à Murcie, à Valence, à Séville, un *Berger avec des brebis et des chèvres;* un autre *Berger avec des vaches et des poules*, enfin une *Adoration des bergers dans la crèche*, tout à fait dans la manière du peintre de Bassano. On y trouve le même choix de sujets, les mêmes teintes rougeâtres et dorées, la même habileté et la même grâce à peindre les animaux, avec plus d'originalité et de caprice peut-être, mais plus de négligence aussi dans le fini des détails.

ÉCOLE DE VALENCE.

L'école de Tolède, comme on vient de le voir, est bien incomplète au musée de Madrid. Les principaux maîtres

1. « Mayno à qui l'art doit cette action qui fait mouvoir les figures. »

manquent absolument; les autres sont faiblement représentés. Sans être vraiment complète, l'école de Valence nous offrira du moins ses plus grands noms et des œuvres assez nombreuses, assez importantes, pour en être la digne et suffisante représentation.

Dix-huit tableaux, parmi lesquels se trouvent assurément ses meilleures œuvres, forment la part de Juan de Juanès, dont le véritable nom était Vicente Juan Macip[1]. Ce n'est pas seulement sur l'école spéciale de Valence, dont il fut le fondateur, dont il reste le *coryphée*, comme disent ses biographes, c'est sur toute l'école espagnole que s'étendit l'influence du Valencien Joanès. De cette génération d'artistes espagnols formée aux leçons de l'Italie, qui n'avait point eu d'ancêtres dans leur pays et qui n'y laissèrent point de descendants, le premier est Joanès, le dernier Murillo. Entre eux, et par la filiation ininterrompue qui les réunit, se déroule tout le cycle de la grande peinture espagnole, compris dans le court espace d'un siècle et demi. On voit, par le rôle de leur auteur, quelle importance ont les ouvrages de Joanès, très-rares partout ailleurs qu'à Madrid. Tous méritent l'attention, le respect, l'admiration. Mais il faut rechercher surtout un *Ecce Homo*, très-noble et très-touchant; — une *Visitation de sainte Élisabeth*, comprise autrement que celle de Raphaël; — un *Portement de Croix*, qui est, au contraire, l'imitation évidente, quoique non servile, du *Spasimo*; — un *Martyre de sainte Agnès*, que ne peut faire oublier même celui de Dominiquin, resté à Bologne; — une vaste et admirable *Cène*, œuvre capitale, qui peut soutenir en quelques points le parallèle avec celle de Léonard, et qui a l'avantage d'une parfaite conservation; — enfin une série de six

1. Lorsqu'il étudiait à Rome, il eut sans doute la fantaisie, alors fort commune, de *latiniser* un de ses prénoms, *Joannes*, et d'en faire un surnom de peintre. De là vint, par habitude et par corruption, le nom que lui ont donné les Espagnols, Juan de Joanès ou de Juanès.

tableaux, racontant comme les chants d'un poëme la *Vie de saint Étienne*, depuis son ordination de diacre par saint Pierre, jusqu'à sa mise au tombeau. Dans cette série, le premier tableau semble peint d'une main étrangère sur l'esquisse du maître, et l'on peut, je crois, considérer les trois derniers comme l'extrême perfection de sa manière. Saint Étienne, plutôt glorieux que résigné, et saint Paul, qui s'appelait Saul encore, d'abord furieux, puis touché de l'invincible foi du proto-martyr, sont deux admirables figures, qui ne redoutent nulle comparaison pour l'expression noble et profonde.

On reconnaît au premier coup d'œil, dans Juan de Joanès, un élève direct de l'école romaine. Ce n'est pas néanmoins sous Raphaël qu'il étudia, puisqu'il est né en 1523, et que Raphaël était mort en 1520 ; mais c'est devant ses œuvres et sous ses disciples immédiats, tels que Jules Romain, Périn del Vaga, ou le *Fattore*. Palomino déclare Joanès égal à Raphaël en plusieurs parties et supérieur en quelques autres. Sans aller aussi loin (ce serait un blasphème), on peut croire du moins que, de tous les imitateurs de Raphaël, étrangers à l'Italie, Joanès est celui qui s'est le plus approché du divin modèle. C'est au point qu'en face de ses bons ouvrages, il est permis d'hésiter quelquefois, et de ne savoir à qui, du maître ou de l'élève, on doit les attribuer ; c'est au point que, si l'on ignorait que l'un est imité et l'autre imitateur, on pourrait, sans crime, être quelquefois embarrassé de savoir auquel des deux décerner la palme. Joanès a la pureté de dessin, la beauté des formes, la puissance d'expression qui distinguent l'école romaine personnifiée dans son chef. Sa perspective est exacte et savante, quoi qu'un peu courte, et si son coloris n'a pas l'aisance vénitienne ou la fougue espagnole, il est cependant chaud, doré, lumineux, plein de charme et d'une merveilleuse solidité. Ce que l'on remarque particulièrement dans la manière de Joanès, c'est l'élégance qu'il donnait à ses draperies, la délicatesse qu'il mettait à peindre

tous les détails, même des cheveux et de la barbe, même des fonds et du sol, enfin les expressions de douceur et d'amour qu'il a su donner à ses têtes de Christ et de bienheureux. Malgré l'importance de son rôle, comme chef d'école, malgré la grandeur de son mérite, comme artiste, Juan de Joanès est resté presque inconnu hors de l'Espagne, et, même dans son pays, il n'a pas cette réputation, en quelque sorte populaire, dont il serait digne à tant de titres. C'est que, d'une piété très-vive, presque ascétique, et se préparant à l'exécution de chaque tableau, — de ces tableaux qui devaient être admis et presque adorés dans les temples, — par la pratique des sacrements, Joanès a vécu en cénobite, loin de la foule, loin de la cour; c'est qu'il n'a pas copié, embelli de royales figures, et que les poëtes pensionnés n'ont point fait de sonnets à sa louange; c'est que, pendant sa vie, ses ouvrages n'ont point franchi les Pyrénées, adressés en guise de supplique à des princes étrangers, et que, depuis sa mort, ils n'ont pas chargé les fourgons des généraux conquérants. Mais au nom de Joanès doit s'attacher une de ces renommées posthumes et tardives que fait, à défaut du siècle contemporain, la postérité plus juste.

Le petit livret du musée porte, sous le nom de Juan de Ribalta, quatre tableaux de l'école valencienne, savoir : les *quatre Évangélistes* divisés en deux groupes; le *Christ mort* soutenu par des anges, et un *Saint François d'Assise*, que l'ange console et met en extase en pinçant du luth céleste. Je soupçonne qu'il y a là confusion, d'autant plus que ce même livret donne Juan de Ribalta pour premier maître de Ribera, tandis que Ribera n'a étudié et n'a pu étudier que sous Francisco Ribalta, père de Juan. Les rédacteurs du livret auront fait comme les Valenciens, qui confondent si bien les noms du père et du fils, qu'on dit d'un tableau : il est des Ribalta (*es de los Ribaltas*), sans pousser plus loin la vérification. Ce qui prouve encore que Francisco Ribalta doit avoir sa part dans ces quatre ta-

bleaux, c'est que, pendant une vie très-laborieuse de soixante-dix années, il a rempli de ses ouvrages les églises, les couvents, les palais de toute la province, tandis que Juan Ribalta, mort à trente et un ans, n'a pu, quoique *maître* à dix-huit, produire autant que son père. Je n'ai plus ces tableaux assez présents pour essayer de faire la part de ces deux artistes qui travaillaient ensemble et dans une parfaite ressemblance de manière. Tous deux sont également remarquables par un grand style, par la noblesse des caractères et des attitudes, par la connaissance approfondie du dessin anatomique. Mais voici quelques indications pour les faire reconnaître : chez Francisco, les contours sont un peu plus durement arrêtés, et la couleur, quoique toujours de bonne pâte, a d'ordinaire plus de sècheresse. Juan manie la brosse d'une façon plus déliée, plus cavalière. On sent un peu, entre le père et le fils, morts tous deux en 1628, la différence qui sépare le XVIe et le XVIIe siècles.

Les Ribalta nous conduisent à Ribera, qui fut, tout enfant, et avant son départ pour l'Italie, élève de l'un, condisciple de l'autre.

Quoique Ribera ait passé sa vie d'artiste en Italie, comme notre Poussin et notre Claude, il était naturel qu'une très-grande partie de ses œuvres retournât à l'Espagne, non-seulement parce qu'il n'avait pas cessé d'être Espagnol, mais parce qu'habitant Naples, qui appartenait alors à l'Espagne, recherché de ses compatriotes, et favorisé des vice-rois, il était en quelque sorte resté dans son pays. On ne saurait trop s'étonner après cela que les résidences royales eussent acquis jusqu'à trente ou quarante tableaux de Ribera, réunis maintenant au *Museo del Rey*. Dans ce nombre se trouvent des ouvrages de toutes les époques de sa vie, et l'on peut étudier les trois *manières* qu'il adopta successivement. Cherche-t-on l'élève de Caravage à Rome, lorsqu'il copiait et dépassait ce style hardi, fier et bouillant, visant aux effets puissants plutôt que

vrais et frappant plus fort que juste? voici un horrible *Prométhée sur le Caucase*, une bizarre *Sainte Trinité*, un *Saint Barthélemy*, une *Madeleine* dans le désert, qui sont bien de ce temps et de ce style. Cherche-t-on l'imitateur de Corrége à Parme, lorsque, employant un dessin calme, un coloris frais, il se faisait doux et suave comme son nouveau maître ? voici un *Saint Pierre*, un *Saint Paul ermite* et surtout une *Échelle de Jacob*, l'un de ses plus excellents ouvrages, qui marquent bien cette seconde phase, cette extrême conversion de Caravage à Corrége. Veut-on enfin Ribera, devenu lui-même à Naples, également éloigné de sa première fougue, désordonnée, sauvage, et de la grâce un peu embarrassée, un peu gauche, qu'il lui avait substituée ; Ribera rentré dans sa vraie nature d'homme et d'artiste, donnant à ses ouvrages la force, la grandeur, l'éclat et la solidité ? voici une *Sainte Marie-Égyptienne* ; — les *douze Apôtres*, précieuse série de têtes expressives, où sont rangés tous les âges, depuis le jeune saint Jean, disciple bien-aimé, jusqu'au vieillard saint Jacques le Majeur ; — un *Saint Jacques* et un *Saint Roch*, en pied, magnifiques pendants venus de l'Escorial ; — enfin un *Martyre de saint Barthélemy*, le plus renommé des nombreux tableaux qu'il a consacrés à ce sujet terrible, où l'on trouve pleinement Ribera dans sa troisième et définitive manière, en un mot le véritable Ribera. Là, il a su porter le talent de composer un sujet, ainsi que la puissance d'expression dans la douleur physique et la béatitude morale, aussi haut que la force incomparable de l'exécution.

Toutefois, on ne saurait dire de ce maître, comme de Joanès ou de Velazquez, qu'il n'est qu'au musée de Madrid. Loin de là ; dans ses trente ou quarante ouvrages, en y comprenant même *Saint Jacques et Saint Roch*, l'*Échelle de Jacob*, le *Martyre de saint Barthélemy*, je ne vois rien qui surpasse la *Descente de croix* de San Martino, à Naples, ou le *Silène* du musée *degli Studj*, rien qui surpasse certains tableaux des musées ou galeries de Paris et de Lon-

dres. Ribera, comme les Italiens, comme les peintres étrangers qui ont travaillé en Italie, a dispersé ses œuvres, et se trouve dans l'Europe entière.

Je ne sais si, à propos des deux Espinosa, on a commis la même confusion qu'à propos des deux Ribalta. Quatre tableaux, catalogués sous le premier nom, une *Ame d'Élu*, une *Ame de Réprouvé*, une *Madeleine*, une *Flagellation*, sont tous attribués à Geronimo de Espinosa, aucun à son père Rodriguez. Probablement il n'y a point d'erreur cette fois. Geronimo Rodriguez de Espinosa, né à Valladolid, mais établi à Valence, n'a laissé dans cette ville qu'un très-petit nombre d'ouvrages. Au contraire, son fils Jacinto Geronimo de Espinosa, élève de Francisco Ribalta, mort à quatre-vingts ans, fut laborieux et fécond. Ses œuvres se recommandent par la gravité du style, par un dessin hardi et correct, par la grâce des figures et la noblesse des expressions. Les plus célèbres, telles que la *Communion de la Madeleine*, la *Mort de saint Louis Bertrand*, une *Transfiguration*, etc., qui sont restées dans sa patrie, peuvent dignement soutenir le parallèle avec les beaux ouvrages des Lombards, dont elles diffèrent néanmoins par une plus grande vigueur de clair-obscur. Il n'a manqué à la gloire d'Espinosa que l'occasion de répandre les siens en Europe. Valence perdit avec lui (en 1680) le dernier de ses artistes illustres.

Esteban March, dont le musée de Madrid a quelques échantillons, se rattache bien par sa naissance à l'école valencienne ; mais, élève d'Orrente, qui fut lui-même imitateur du Bassan, il appartient, par ses études, aux écoles de Tolède et de Venise. Ce fut dans la peinture des batailles qu'il se distingua, et l'on raconte que, pour s'échauffer l'imagination, il s'escrimait, comme un autre Don Quichotte, à grands coups d'épée contre les murailles. Son meilleur ouvrage à Madrid est la *Vue d'un Camp*.

ÉCOLE DE SÉVILLE.

En arrivant à cette école, la plus importante par ses maîtres de toutes celles de l'Espagne, et la plus importante par ses œuvres au musée de Madrid, je veux d'abord indiquer les maîtres qu'aucune œuvre ne représente ici, et que leur absence fâcheuse de cette grande collection nationale ne doit pas plus priver d'un souvenir que de la juste renommée acquise à leur nom. Je citerai donc, — sans rappeler encore le vieux Sanchez de Castro, qui, vers 1450, fonda la primitive école de Séville, — je citerai Luis de Vargas, Pedro de Villegas Marmolejo et le Flamand Pedro Campaña (Pierre de Champagne), qui renouvelèrent cette école, près d'un siècle plus tard, en lui rapportant les leçons qu'ils avaient été demander à l'Italie ; — les deux frères Agustin et Juan del Castillo, dont le plus jeune fut le second maître d'Alonzo Cano et le premier maître de Murillo enfant ; — les deux Herrera, père et fils, qui furent appelés *le Vieux* et *le Jeune* (*el viejo y el mozo*), et dont l'absence, principalement celle du père, est vraiment inexplicable, quand on pense à leur excessive fécondité ; — Pedro de Moya, qui alla chercher jusqu'en Angleterre les leçons de Van Dyck, et qui rapporta de ce maître quelques ouvrages dont la vue eut une influence décisive sur le jeune Murillo ; — enfin, Francisco Antolinez, Menesès Osorio et le Mulâtre Sebastian Gomez, qui partagent avec Miguel de Tobar le premier rang parmi les élèves de ce dernier.

La série chronologique des maîtres de Séville présents à Madrid commence au licencié Juan de las Roelas, appelé communément *el clerigo Roelas*, qui, vers la fin du XVIe siècle, alla étudier à Venise, parmi les disciples de Titien et de Tintoret, et qui prit une grande part à la direction de toute l'école de Séville, en lui communiquant les procédés des coloristes vénitiens. Le musée n'a de lui qu'un tableau, *Moïse frappant le rocher*, beaucoup moins

important que les grands ouvrages qu'il a laissés dans sa ville natale, — tels que le *Saint-Jacques Mata-Moros* secourant les chrétiens à la bataille de Clavijo, qui est dans la cathédrale, — et la *Mort de saint Isidore*, qui forme le retable de l'église consacrée à cet ancien archevêque de Séville. Toutefois, cet unique tableau suffit pour donner raison à Cean-Bermudez lorsqu'il affirme qu'aucun peintre andalous, à l'époque de Roelas, ne connut mieux que lui les règles de la composition, celles du dessin, la sage et noble observation de la nature, et que nul n'imita plus heureusement le coloris de la grande école vénitienne. On appelle communément son *Moïse* le Tableau de la calebasse (*el Cuadro de la Calabaza*), parce qu'au premier plan, on voit une femme qui, sourde aux cris de son enfant que la soif dévore, boit avidement l'eau qu'elle a recueillie dans une écorce de citrouille. Juan de Las Roelas fut le maître de Zurbaran.

Pacheco vient ensuite avec trois têtes de bienheureux, les deux *Saint Jean* et *Sainte Catherine*. C'est un bien faible échantillon pour un maître de cette importance. Écrivain en même temps qu'artiste, Francisco Pacheco, — qui réunissait dans son atelier une académie de beaux esprits où siégèrent Cervantès, Quevedo, Herrera *le Divin*, et qui, poëte dans ses jeunes années, écrivit dans sa vieillesse un *Traité de l'art de peindre* (*Arte de la Pintura*), — fut le maître d'Alonzo Cano et de Velazquez, auquel il donna sa fille en mariage. Grand surtout par ses leçons et ses élèves, peintre de science et d'enseignement, Pacheco se recommande encore dans ses œuvres par la correction du dessin, un style pur, de la noblesse, des attitudes naturelles, une profonde connaissance de la lumière et de la perspective. Avec ces qualités importantes, s'il eût eu le coloris plus doux et plus moelleux, l'exécution plus franche et plus déliée, il aurait au moins égalé les meilleurs peintres de l'Andalousie, qui ont trop souvent sacrifié l'exactitude de la forme à l'éclat de la couleur.

Si Pacheco nous semble avoir une part trop faible au musée de Madrid, que dirons-nous de Zurbaran, laborieux, fécond et célèbre, qui s'illustra, non par ses leçons, mais par ses œuvres? Il n'a que l'*Apparition de saint Pierre à saint Pierre Nolasque*, le *songe de saint Pierre Nolasque*, à qui un ange montre le chemin de Jérusalem, une *Sainte Casilde* et un *Enfant Jésus* endormi. De ces quatre tableaux, le dernier, fort petit, est le plus estimé et le plus estimable. Quand on songe aux nombreux ouvrages de Zurbaran qui se sont répandus en Europe, en France surtout, depuis que l'attention et le goût des amateurs se sont tournés vers l'école espagnole, à peine soupçonnée au commencement du siècle, on peut dire que ce n'est pas à Madrid, mais à Paris qu'il faut le chercher et l'étudier. Son absence presque totale de la grande collection des rois d'Espagne peut s'expliquer en partie par cette circonstance que, menant une vie simple et retirée, il n'a plus quitté Séville du moment où, venu de son village de La Fuente de Cantos en Estramadure, il était entré dans l'atelier de Roelas, et qu'il n'est allé à Madrid que pour y mourir. On ne cite guère d'autre absence que celle qu'il fit, vers 1630, pour aller peindre huit grands tableaux sur l'histoire de saint Jérôme dans l'église du bourg de Guadalupe, entre Tolède et Cacerès, ce qui a fait dire, dans une notice biographique publiée en France par un homme que sa position doit rendre très-versé dans l'histoire des arts, que Zurbaran avait été peindre ces tableaux à la Guadeloupe.

On a nommé Zurbaran le Caravage Espagnol. Mais, s'il mérita ce nom, ce ne fut point par la fougue du pinceau, par la recherche exagérée des effets; car il est toujours plus froid, plus réservé, et aussi plus correct que le maître de Ribera. Si Zurbaran ressemble à Caravage, c'est par l'emploi fréquent des teintes bleuâtres, qui dominent quelquefois dans ses tableaux au point qu'on croirait les voir à travers un verre légèrement teinté en bleu; c'est surtout par la science et la vigueur du clair-obscur. Là

est vraiment le point de ressemblance entre les deux maîtres. Mais un trait caractéristique de l'Espagnol, c'est le soin qu'il mettait à finir ses premiers plans avec délicatesse, à y jeter hardiment de grandes masses de lumière et d'ombre, comme d'autres auraient fait dans les plans reculés, et à produire ainsi d'excellents effets, tout particuliers à sa manière.

Voilà pour les moyens d'exécution. Quant à la nature des sujets, sauf un petit nombre de compositions considérables qui lui furent toutes commandées, — telles que son fameux tableau de *Saint Thomas d'Aquin*, qui occupait tout le retable de l'église du collége de Séville, placée sous l'invocation de ce saint docteur, — Zurbaran choisissait de préférence des sujets simples, faciles à comprendre, et n'exigeant qu'un petit nombre de personnages, qu'il plaçait toujours dans des attitudes parfaitement naturelles. Du reste, il n'a jamais peint de scènes comiques ou populaires, comme Velazquez et Murillo, ni de figures grotesques et bizarres, comme Ribera. Toutes ses compositions, même dans les plus petits tableaux de chevalet, sont graves et sérieuses. Il a peint des saintes, des femmes; il leur a donné des attraits et de la grâce; mais toujours le sentiment austère et religieux domine, toujours l'âme du peintre semble oublier la terre et se porter par aspiration vers le ciel. Personne, en effet, n'a mieux exprimé que Zurbaran les rigueurs de la vie ascétique, l'austérité du cloître; personne n'a mieux rendu, sous la ceinture de corde et le capuchon de bure, les corps amaigris et les têtes pâlies de ces pieux cénobites voués aux macérations et à la prière, qui, selon la belle expression de Buffon, quand vient leur dernière heure, « ne finissent pas de vivre, mais achèvent de mourir. »

Après cette courte digression, d'autant plus utile, il me semble, que Zurbaran n'a rien au musée de Madrid qui puisse faire apprécier sa vraie manière et son vrai mérite, je reprends la revue des œuvres de l'école andalouse,

et l'ordre des dates m'amène au grand Velazquez, né en 1599.

De tous les maîtres de toutes les écoles représentées au *Museo del Rey*, c'est don Diego Rodriguez de Silva y Velazquez qui a la part principale. Il y compte aujourd'hui soixante-quatre tableaux, parmi lesquels se trouvent les plus importants de son œuvre ; et l'on peut même dire que, sauf quelques rares échantillons portés hors de l'Espagne par les dons des rois et les spoliations de la guerre, son œuvre entière est au musée de Madrid. Cette espèce d'accaparement est facile à comprendre. A peine Velazquez, n'ayant pas encore vingt-quatre ans, eut-il quitté l'école de son second maître Pacheco, pour aller terminer à Madrid ses études d'artiste, que la faveur du comte-duc d'Olivarès l'attacha au service de Philippe IV. Le roi, lui ayant aussitôt commandé son portrait, en fut si ravi qu'il fit réformer tous ceux qu'on avait faits jusqu'alors, et qu'il nomma Velazquez son peintre particulier (*pintor de camara*), puis son huissier de la chambre (*ugier de camara*), puis son maréchal des logis (*aposentador mayor*). Velazquez, en un mot, fut admis, comme Calderon, dans l'intimité du roi, et compté tout le reste de sa vie parmi ces courtisans familiers qu'on appelait alors *privados del rey*. C'était au milieu d'eux, dans la culture des lettres et des arts, que se consolait de ses disgrâces politiques ce pauvre Philippe IV, qui perdit le Roussillon, les Flandres, le Portugal, la Catalogne, ce Philippe IV qui s'était laissé surnommer *le Grand* quand il monta sur le trône, et auquel on donna bientôt pour emblème un fossé avec cette devise : *Plus on lui ôte, plus il est grand*. La privauté dont il honora Velazquez, ou plutôt dont il s'honora lui-même, explique pourquoi si peu d'ouvrages de ce grand peintre ont pu sortir de sa patrie. Le roi, son ami, qui venait de monter sur le trône lorsque Velazquez vint à la cour, et qui lui survécut de quelques années, acquit successivement tous les tableaux sortis d'un atelier qui

faisait partie du palais, et peints par un artiste employé de la maison royale. L'œuvre entière de Velazquez s'est ainsi trouvée dans le mobilier de la couronne d'Espagne. Aujourd'hui, elle est au musée.

Velazquez s'est essayé et a réussi dans tous les genres. Il a peint avec un égal succès l'histoire (au moins l'histoire profane), le paysage, historique et copié, le portrait, en pied et à cheval, d'hommes et de femmes, d'enfants et de vieillards, les animaux, les intérieurs, les fleurs et les fruits. Je ne m'occuperai ni de ses petits tableaux de salle à manger, ni de ses petites scènes domestiques à la flamande. Quel que soit le mérite de ces ouvrages, ils ne peuvent être considérés que comme les études d'un élève consciencieux, qui ne veut négliger aucun des objets que la nature offre à l'imitation de l'art, ou comme les productions, variées à dessein, d'un génie universel, qui sent sa force et veut la prouver. Les plus célèbres paysages de Velazquez sont, à ce que je crois, une *Vue du Pardo* et une *Vue d'Aranjuez.* Mais la nature morte, la nature qui ne se compose que de terre, de verdure et de ciel, ne pouvait suffire à sa puissante main; aussi l'anime-t-il de telle sorte, qu'elle n'est plus qu'un théâtre pour les scènes qu'y dispose son imagination. Doit-il peindre les bois sauvages du Pardo? Il y place une chasse au sanglier, où courent, où s'agitent, où vivent enfin des chiens, des chevaux, des hommes. Doit-il peindre les jardins sablés d'Aranjuez? il choisit l'*allée de la Reine* (*la calle de la Reyna*), qui a conservé, depuis cette époque jusqu'à la nôtre, le privilége d'être à la mode, — quoiqu'elle ait bien changé d'aspect, — et ce tableau devient ainsi une espèce de *mémoires*, qui, dans les mille épisodes d'une promenade de cour, nous initient aux habitudes de la société de ce temps.

Je citerai, comme modèle de ses paysages historiques, la *Visite de saint Antoine à saint Paul l'ermite.* Dans une solitude de la Thébaïde, dont on dirait que Poussin lui-

même a disposé tous les détails, trois scènes sont représentées : à droite, l'étranger frappe à la porte de la cellule que le solitaire a creusée dans le roc ; au milieu, les deux vieillards, en intime et sainte conférence, reçoivent la double ration que leur apporte le corbeau, fidèle et intelligent pourvoyeur ; à gauche, Antoine prie sur le cadavre de Paul, tandis que deux lions creusent pieusement avec leurs griffes la fosse du défunt. Sauf la pluralité des sujets dans le même cadre, qu'on a proscrite avec raison, mais qui était encore de mise, ce tableau doit être compté parmi les chefs-d'œuvre du genre. Rien de plus admirable que *la belle horreur* de cette nature sauvage, si ce n'est l'expression de ces deux vénérables têtes et la pantomime de ces miraculeux serviteurs. Au reste, ce paysage, comme tous ceux de Velazquez, est peint dans une manière entièrement opposée à celle des autres grands paysagistes, de Claude ou de Ruysdaël, par exemple, dont il faut regarder les œuvres de près et comme à la loupe. Plus semblable à Rubens, Velazquez fait du premier jet ; sa toile est à peine couverte, les contours des objets ne sont point arrêtés ; terre, arbres et ciel, tout est massé et sans détails. Si l'on s'approche trop curieusement, l'œil ne rencontre, comme dans une décoration de théâtre qu'on touche du doigt, que l'incertitude, la confusion, le chaos. Recule-t-on de quatre pas, les ténèbres se dissipent ; les éléments se séparent, les êtres prennent vie, le monde est de nouveau créé, et la nature est là, belle, simple et sublime.

Velazquez n'aurait peint que des portraits, qu'il devrait partager au moins la gloire de Van Dyck, et peut-être que nul ne devrait partager sa gloire ; car, dans ce genre, s'il a vaincu tous ses compatriotes, il n'est surpassé par aucun de ses rivaux des autres écoles. Rien n'égale le bonheur inouï qu'il porte dans l'imitation de la nature humaine, si ce n'est toutefois la franchise et l'audace avec lesquelles il en aborde, il en saisit les plus difficiles aspects. Voyez ce portrait à cheval de son royal ami Philippe IV ; il l'a placé

au beau milieu d'une campagne nue, contre un horizon sans fin, éclairé de tous côtés par le soleil d'Espagne, sans une ombre, sans un clair-obscur, sans un *repoussoir* d'aucune espèce. Et, malgré cette négligence hardie de tous les secours artificiels de l'art, n'a-t-il pas atteint les limites possibles de l'illusion? N'a-t-il pas porté sur sa toile tous les caractères de la vie? Quel parfait naturel dans la pose et l'accord des membres, dans l'habitude générale du corps! Ces cheveux ne sont-ils pas agités par le vent? le sang ne circule-t-il pas sous cette peau blanche et fraîche? ces yeux n'ont-ils pas le don du regard? cette bouche ne va-t-elle pas s'ouvrir et parler? En vérité, quand on fixe quelques moments la vue sur cette toile, l'illusion devient effrayante. Oh! c'est devant un tel tableau que l'imagination peut sans effort évoquer les hommes du passé, et renouveler le miracle de Prométhée!

Ce que je dis du portrait de Philippe IV peut se dire de tous ceux qu'a laissés le pinceau de Velazquez. La même admiration doit s'attacher aux autres portraits de ce prince, en pied ou en buste, à ceux des reines Élisabeth de France et Marianne d'Autriche, de la jeune infante Marguerite, du petit infant don Baltazar, que le peintre a représenté, tantôt maniant d'un air fier et mutin une arquebuse à sa taille, tantôt emporté par le galop d'un puissant cheval d'Andalousie. Le comte-duc d'Olivarès, autre protecteur de l'artiste, est peint à cheval et sous son armure de combat; mais, outre un même degré de ressemblance et de vie, il y a dans ce portrait du ministre une énergie d'action, une grandeur de commandement, que le peintre a sagement refusées au monarque. Presque tous les portraits de Velazquez, conservés au musée de Madrid, sont historiques; c'est le marquis de Pescaire, c'est l'alcalde Ronquillo, c'est le corsaire Barberousse [1]. Enfin, il a touché

1. On appelle ces tableaux des portraits, mais ce sont des figures d'études. Pescaire et Ronquillo étaient morts du temps de Velazquez; quant à Barberousse, assurément il n'a jamais posé devant lui.

jusqu'à la caricature en peignant un nain fluet et une naine d'énorme grosseur, espèce d'animaux privés qui faisaient les délices des bambins royaux.

Qu'on me permette, avant de quitter ce sujet, une observation qui ne s'y rattache que de loin, mais assez intéressante peut-être pour faire oublier qu'elle est inopportune. En voyant la série des portraits de ces rois autrichiens d'Espagne, depuis celui de Charles-Quint par Titien jusqu'à celui de Charles II par Carreño, on est frappé de la singulière dégradation des formes physiques, si bien d'accord avec la dégradation des intelligences. Dans cette dynastie de cinq rois, c'est la même tête, ce sont les mêmes traits, mais descendant par degrés de l'expression du génie à celle de la nullité stupide, comme dans cette échelle ingénieuse où l'on voit insensiblement passer le profil de l'Apollon pythien à celui d'une grenouille. Charles-Quint a le front haut et plein, l'œil pénétrant, le nez un peu aquilin et fermement dessiné, la lèvre inférieure fière et dédaigneuse, le menton large et court. Dans Charles II, tous ces traits, quoique ressemblants encore, se sont allongés, rétrécis, hébétés. Le front est étroit et bas; l'œil est morne; le nez pend, comme une glande charnue, du front sur la bouche; la lèvre pend sur la mâchoire, et la mâchoire sur l'estomac. Jamais on n'a trouvé réunis des symptômes plus clairs et plus complets d'une race qui va s'abâtardissant. On reconnaît, dans Charles-Quint, la pénétration fine, la force calme, l'activité opiniâtre; dans Philippe II, le soupçon jaloux, la volonté puissante encore, mais rusée, tortueuse et vindicative; dans Philippe III, l'envie d'une volonté, mais incertaine, insuffisante, le vouloir sans le pouvoir; dans Philippe IV, la faiblesse insouciante; dans Charles II, l'imbécillité.

Revenons à Velazquez. A la différence des Italiens et de tous ses compatriotes, il n'aimait pas à traiter les sujets sacrés. C'est un genre qui exige moins l'exacte imitation de la nature, où il excellait, que la profondeur de la pen-

sée, la chaleur du sentiment, l'*idéalité* de l'expression, toutes choses qui échappaient à son esprit observateur et mathématique. Velazquez se sentait gêné parmi les dieux, les anges et les saints; il ne lui fallait que des hommes. Aussi n'a-t-il fait presque aucun tableau d'histoire sacrée. On n'en trouve qu'un seul au musée de Madrid, le *Martyre de saint Étienne*. Bien inférieur par le style à celui de Joanès, c'est une œuvre admirable par les détails, parce que Velazquez ne pouvait faire que des œuvres admirables. Mais on y sent toutefois sa véritable vocation, car, au milieu de tous les personnages de cette scène terrible, ce n'est point sur le héros du drame que se fixe et se concentre l'attention, c'est sur un enfant; *cet âge est sans pitié*, qui vient, après les bourreaux, jeter sa pierre au martyr abattu.

Quant aux tableaux profanes, — que les rigoureux conservateurs de catégories nommeraient tableaux de chevalet, par le choix des sujets, mais tableaux d'histoire, par la dimension et le haut style; — ils sont assez nombreux, sinon pour rassasier, du moins pour satisfaire l'avide curiosité des admirateurs de Velazquez. Le musée de Madrid en possède cinq principaux, que je vais analyser en quelques paroles. Celui qu'on appelle *les Fileuses* (*las Hilanderas*) montre l'intérieur d'une fabrique de tapis. Dans une chambre éclairée par un demi-jour, pendant l'ardeur de l'été, des femmes du peuple, à demi-nues, sont occupées aux divers travaux de leur état, tandis que des dames se font présenter quelques tapisseries terminées. Velazquez, qui plaçait les modèles de ses portraits en plein air et en plein soleil, a bravé ici la difficulté contraire. Tout son tableau est dans le clair-obscur, et l'artiste, en se jouant d'une telle difficulté, a su produire les plus merveilleux effets de lumière et de perspective.

Quand on arrive devant son tableau des *Forges de Vulcain* (*la Fragua de Vulcano*), on est surpris du titre qu'il porte. N'était l'auréole lumineuse qui entoure la blonde chevelure d'Apollon, on n'imaginerait guère avoir sous les

yeux un sujet mythologique et des êtres surhumains. Le dieu des arts, qui vient conter au mari de Vénus que Mars occupe sa place dans le lit conjugal, n'est pas moins ignoble, il faut le confesser, que son rôle d'espion domestique. Ce ne sont d'ailleurs ni les cavernes embrasées de l'Etna, ni la noire troupe des Cyclopes, forgeant les foudres du maître des dieux, ou l'armure du fils de Thétis. Il n'y a là qu'un atelier de forgeron, un maître et ses apprentis. Mais retranchons la mythologie; effaçons cette malencontreuse auréole, et faisons tout bonnement d'Apollon un de ces honnêtes voisins *qui voient ce qui entrent et non ce qui sort*, comme dit le proverbe espagnol; alors, quelle merveilleuse métamorphose! quel chef-d'œuvre complet! Où trouver plus d'air et d'espace; plus d'effet et de vérité que dans ce combat de la lumière du brasier où rougit le fer, et de celle du soleil que laisse pénétrer la porte entr'ouverte? Où trouver de plus beaux corps d'hommes; des membres plus agiles, plus nerveux et mieux accouplés? Où trouver une expression de traits et de pantomime égale à celle de ce mari outragé que glacent la surprise et la colère, à celle de ces frappeurs d'enclume dont les bras s'arrêtent, suspendant soudain l'harmonie cadencée de leurs marteaux?

La *Reddition de Bréda*, qu'on appelle plus communément en Espagne le *Tableau des Lances* (*el Cuadro de las Lanzas*), est une œuvre plus capitale encore. Le sujet est fort simple : c'est le gouverneur flamand qui présente à Spinola, général de l'armée espagnole, les clefs de la place capitulée. Mais Velazquez en a fait une vaste composition. A gauche, on voit une partie de l'escorte du gouverneur; les soldats flamands ont encore leurs armes, des arquebuses, des hallebardes. A droite, devant le front d'une troupe, dont les hautes piques, rangées comme nos baïonnettes, ont fait donner au tableau le nom qu'il porte, est disposé l'état-major espagnol. Le cheval de Spinola, placé en avant, rompt l'uniformité de ce groupe, dont toutes les

têtes sont des portraits. Velazquez a caché sa brune, belle et énergique figure sous le grand chapeau à plumes de l'officier placé à l'angle extrême du tableau. Entre ces deux troupes l'espace est vide; le peintre a eu l'audace de les séparer par une large trouée d'air et de lumière, qui donne vue sur un profond paysage. Mais, pour lier les parties de la composition générale, c'est là que se passe l'action; là que se rencontrent Spinola et le général flamand. Dans cette œuvre immense, tout est d'une perfection égale, tout mérite une égale admiration. L'ensemble est grand et magnifique, les détails prodigieux d'art et de vérité. Comme ce ciel, tracé sous le soleil d'Espagne, est pâle et brumeux! comme ce paysage est humide et froid! Voilà bien les Flamands, avec leur large encolure, leurs blonds cheveux, leurs joues pleines et colorées. Voilà bien les visages pâles et graves des Espagnols, leurs barbes soigneusement dessinées, leurs formes grêles, leurs riches vêtements. Quel naturel et quelle variété dans ces attitudes! quelle vie dans ces regards! Et le héros de la scène, comme l'intérêt s'attache à lui! Voyez : quoique chargé de son armure, il a mis pied à terre pour recevoir l'ennemi vaincu, il l'accueille avec un sourire affable; il lui passe amicalement une main sur l'épaule; il le complimente sur sa courageuse défense. Jamais on n'a mieux exprimé la bienveillance, la grâce, la noblesse, qui font aimer et pardonner la victoire. Oh! oui : le peintre a compris la vraie grandeur.

Passer de la *Prise de Bréda* au *Tableau des Buveurs* (*los Bebedores*, ou *Borrachos*), c'est passer d'un poëme épique à une chanson de table : et pourtant, loin de déchoir, peut-être ai-je encore monté. Sur un tonneau, qui lui sert de trône, est assis, couronné de pampre, mais à peu près nu, le roi d'une confrérie bachique. Cinq ou six drôles en guenilles forment sa cour, et à ses pieds s'agenouille une espèce de soldat, qui reçoit avec respect et gravité l'accolade de chevalerie. Le monarque roule un rameau de vigne

autour de la tête humblement baissée du récipiendaire, tandis que ses aînés dans l'ordre préparent des libations pour achever la cérémonie et fêter sa bienvenue. Il n'y a là qu'une scène bouffonne; eh bien, c'est un de ces tableaux desquels nulle description, nulle analyse, nul éloge, ne peuvent donner l'idée, ni reconnaître dignement la beauté. Dirai-je que cette face bouffie du roi des buveurs, ce corps gras, ces membres potelés, décèlent bien l'insouciante gloutonnerie de ceux qu'on appelle *bons vivants* en tous pays? Parlerai-je de ces barbes incultes, ou de ces yeux avinés, ou de ces manteaux troués, sous lesquels on devine plus d'un être vivant? Et ce vieillard du fond, qui découvre si comiquement sa tête grisonnante pour saluer une coupe de vin! et cet autre, qui demande si gravement raison d'une santé! et celui-là, qui vous rit au nez, de ce rire communicatif comme le bâillement, qu'on ne peut voir sans éclater aussi! Tout cela ne peut se rendre par des paroles. Il faut voir un tel tableau, il faut le revoir, y revenir sans cesse, y fixer ses regards, y concentrer toute sa force d'attention. L'on m'a conté que l'Anglais David Wilkie, le peintre du *Colin-Maillard*, du *Jour des loyers* et du *Bedeau de village* était venu de Londres à Madrid tout exprès pour étudier Velazquez; et que, simplifiant encore l'objet de son voyage, de toutes les œuvres de Velazquez, il n'avait étudié que ce tableau. Mais ce n'était point la méthode de la synthèse, comme disent les philosophes, qu'il avait employée; c'était celle de l'analyse. Il avait pris le tableau par un coin, et avait marché, en le disséquant, en le divisant pouce à pouce jusqu'à l'angle opposé. Chaque jour, quel que fût le temps, il venait au musée, s'établissait devant son cadre chéri, passait trois heures dans une silencieuse extase, puis, quand la fatigue et l'admiration l'épuisaient, il laissait échapper un *ouf!* du fond de sa poitrine, et prenait son chapeau. Sans être peintre, sans être Anglais, j'en ai presque fait autant que lui.

Je ne connais qu'un tableau qui, sous ce point de vue de l'imitation de la nature, égale et peut-être surpasse celui des *Buveurs;* mais il est aussi de Velazquez. Tandis qu'il peignait le portrait de l'infante Marguerite, il imagina de prendre pour sujet de tableau la scène entière qu'il avait sous les yeux et dont lui-même était acteur. Cette scène se passe dans une longue galerie du palais. A gauche est Velazquez, debout devant un chevalet, et sa palette à la main; en face de lui, la petite infante, qu'on cherche à distraire de l'ennui de son immobilité. Une de ses femmes, à genoux, lui présente à boire dans un vase des Indes, et les deux nains historiques, Nicolas Pertusano et Maria Barbola, taquinent un gros chien qui souffre patiemment leurs impertinences. Deux figures, répétées au loin dans une glace, témoignent que Philippe IV et sa femme assistent à la séance, sur un canapé latéral. Enfin, et tout au fond de la galerie, un gentilhomme, pour sortir, entr'ouvre une porte qui donne issue sur les jardins. Ce tableau est un de ceux, en petit nombre, qui n'ont de secrets pour personne, qui frappent les ignorants comme les sages, les profanes comme les initiés. Si on l'isole des autres objets, si les yeux n'aperçoivent rien au delà de ses bords, il est impossible de rencontrer une trace de peinture, et de ne pas croire à la réalité des choses. Tous ces objets sont palpables, tous ces êtres sont vivants; l'air joue au milieu d'eux, les enveloppe et les pénètre. Voilà bien, dans la dégradation des plans, l'espace et sa profondeur; voilà bien, dans celle des tons, la lumière et tous les phénomènes d'optique. On compterait les pas de la galerie; on baisse les paupières à la resplendissante clarté de cette porte entr'ouverte; on voit respirer ces personnages, on les entend parler. Charles II ayant mené devant ce tableau Luca Giordano, nouvellement arrivé en Espagne: « Sire, s'écria dans son enthousiasme l'artiste italien, c'est la théologie de la peinture! »

A ce tableau, qu'on appelle habituellement *Las Meni-*

nas[1], se rattache une circonstance intéressante de la vie de son auteur. Quand il l'eut terminé, après quelques retouches, il le présenta, comme toutes ses œuvres, à Philippe IV, auquel il demanda s'il croyait qu'il n'y manquât plus rien. « Encore une chose, » répondit le prince; et, prenant la palette des mains de Velazquez, il alla peindre sur la poitrine de l'artiste représenté dans le tableau, la croix de l'ordre de Saint-Jacques. Cette croix est telle encore que la traça la main royale. Il y a certes, dans cette manière d'anoblir, plus de grâce et de délicatesse que dans l'envoi d'un parchemin, et ne nous étonnons pas qu'on crût alors honorer magnifiquement un peintre en le faisant chevalier de Saint-Jacques; de nos jours on l'eût fait baron.

S'il fallait caractériser en un mot le talent de Velazquez, je l'appellerais comme Jean-Jacques, l'homme de la nature et de la vérité. Dans les sujets qui ne demandent que les qualités en quelque sorte d'exécution, qui n'exigent ni élévation de style, ni grandeur de pensée, ni sublimité d'expression, pour lesquels enfin le *vrai* est le *beau*, Velazquez me paraît sans rival. Quoiqu'il peignît du premier jet, sans hésitation, sans retouche, quoiqu'il se jouât des difficultés de la forme comme de celles de la lumière, son dessin est toujours d'une irréprochable pureté. Sa couleur est ferme, sûre, et précisément naturelle ; rien de brillant, rien d'affecté, aucune recherche d'effet ou d'éclat ; mais aussi, rien de terne, rien de pâle, aucune habitude d'un ton dominant et défectueux. Il colore comme il dessine ; tout en lui est également vrai. Quant à l'entente des plans divers, à la distribution de la lumière, à la diffusion de l'air ambiant, en d'autres termes, quant à la perspective linéaire et aérienne, c'est là surtout qu'excelle Velazquez; c'est là qu'il a trouvé le secret de la plus parfaite illusion. « Il a su peindre l'air, » dit Moratin. Certes, si l'art de

1. C'est le nom de *Menins* appliqué aux femmes.

peindre n'était que l'art d'imiter la nature, Velazquez serait le premier peintre du monde. Peut-être est-il du moins le premier maître. Le sentiment, la profondeur, la force de conception, le mouvement physique, l'expression morale, toutes les qualités du génie ne s'acquièrent point; ce sont des dons du ciel auxquels l'éducation ne saurait suppléer. Qu'enseigne-t-on dans les écoles? La manière de mettre ces dons en œuvre, de les appliquer à l'art; on y apprend la science des contours et des tons, les lois de la perspective, le maniement du pinceau, les ressources et les subtilités du métier, tous les moyens matériels d'exprimer sur la toile ce que l'œil regarde ou ce que l'imagination conçoit; en un mot, on n'y acquiert point l'idée, mais ses agents; on ne s'y crée point l'intelligence, on s'y forme le coup d'œil et la main. Or, toutes les écoles ont leurs défauts, qui tiennent, soit à l'époque, c'est-à-dire aux modes ou aux erreurs de convention régnantes, soit au maître lui-même, c'est-à-dire aux vices particuliers de son goût ou de sa manière. Ces défauts, on ne peut les corriger que par l'étude de la nature, invariable modèle, que n'altèrent jamais les caprices de la mode, ni les égarements des hommes. Mais la vue seule des objets n'apprend point les procédés d'exécution; il faut la vue de la représentation de ces objets. La meilleure école est donc celle où l'imitation touche de plus près à la réalité; où les procédés les plus simples et les plus habiles produisent le résultat le plus vrai, l'illusion la plus complète; où l'art s'efface, où la nature se montre. Voilà justement ce qui me fait dire que Velazquez peut passer pour le premier des maîtres.

Je trouve d'intéressantes preuves de cette opinion sans sortir du musée de Madrid. Voici, près de ses plus belles œuvres, une grande composition représentant la *Vocation de saint Matthieu*, Jésus disant au publicain : « Lève-toi, et suis-moi. » Ce tableau offre une singulière bigarrure, propre à l'époque, et dont les Vénitiens avaient donné l'exemple. Les disciples du Christ sont vêtus de la robe

juive; les collecteurs d'impôts portent les chausses et le pourpoint des alguazils espagnols. Du reste, il y a, dans l'arrangement des personnages, dans l'exactitude des formes, dans la puissance et la vérité des tons lumineux, de si éminentes qualités, qu'on peut hardiment attribuer l'ouvrage à Velazquez lui-même. Mais voyez-vous, dans cet angle obscur, un humble serviteur, aux cheveux crépus, aux lèvres épaisses, au teint basané? C'est l'auteur du tableau. Velazquez avait pour valet un pauvre mulâtre esclave, appelé Juan Pareja. Ses fonctions consistaient à broyer les couleurs, à enduire et apprêter les toiles, à nettoyer les pinceaux, à garnir la palette, toutes choses dont il s'acquittait fort habilement. Élevé dans l'atelier, au milieu des travaux de son maître, et surprenant chaque jour quelque secret de l'art qui s'exerçait sous ses yeux, Pareja avait, dès longtemps, senti sa vocation. Mais à quoi pouvait prétendre le pauvre mulâtre? Son maître pensait, comme les anciens Grecs, que les beaux-arts sont trop nobles pour être exercés par des mains esclaves, et il avait défendu à Pareja tout travail, toute étude qui ferait de lui plus qu'un serviteur de la peinture. Mais les lois de la nature furent encore une fois plus fortes que celles de la société. Emporté par sa passion, qu'accroissaient les obstacles, Pareja se mit à travailler avec autant d'ardeur que de mystère. Le jour, il regardait peindre son maître, il écoutait les leçons données à ses élèves; puis, aux heures de sommeil, il mettait ces leçons en pratique, copiant avec le crayon et le pinceau tous les ouvrages qui passaient dans l'atelier. Des études ainsi faites ne pouvaient conduire à de bien rapides progrès : il fallut à Pareja beaucoup de temps et la plus opiniâtre persévérance pour arriver à la pleine connaissance de l'art. Enfin, au retour du second voyage qu'il fit avec son maître en Italie, dans l'année 1651, lorsqu'il avait déjà quarante-cinq ans, il se crut assez habile pour découvrir et se faire pardonner un secret si longtemps gardé. Voici quel ingénieux moyen il

employa : Philippe IV avait coutume de visiter familièrement son peintre *de Camara*, et s'amusait à considérer jusqu'aux ébauches qui se trouvaient éparses dans son atelier. Pareja ayant terminé avec le plus grand soin un tableau de petite dimension, le glissa parmi d'autres toiles tournées contre le mur. A sa première visite, et suivant son usage, Philippe IV se fit montrer tout ce que l'atelier renfermait. Quand Pareja lui présenta son tableau, Philippe, surpris, demanda qui avait peint ce bel ouvrage, qu'il n'avait pas vu commencer. L'esclave alors, se jetant à ses pieds, avoua qu'il en était l'auteur, et, lui ayant, en peu de mots, raconté son histoire, supplia le roi d'intercéder auprès de son maître. Encore plus étonné de cette étrange révélation, Philippe se tourna vers Velazquez : « Vous n'avez rien à répondre, lui dit-il, et prenez seulement garde que l'homme qui possède un tel talent ne peut rester esclave. » Velazquez s'empressa de relever Pareja, toujours agenouillé ; et, lui promettant la liberté, qu'il lui rendit, en effet, par un acte authentique d'affranchissement, il l'admit, dès ce jour, dans son école et dans sa société. Assurément c'est une histoire singulière et touchante que celle de cet esclave gagnant sa liberté par la puissance du travail et du talent, et l'obtenant par l'intercession d'un roi. Au reste Pareja s'en montra digne, non moins par sa conduite humble et reconnaissante que par son mérite éminent. Il voulut continuer à servir librement Velazquez ; et même, après la mort de ce grand peintre, il servit sa fille, mariée à Mazo-Martinez, jusqu'à sa propre mort, arrivée en 1670. On appelle communément Pareja l'*esclave de Velazquez*, comme on appelle Sebastian Gomez le *mulâtre de Murillo*.

Ce Juan Bautista del Mazo-Martinez, que je viens de nommer, ne fut pas seulement le gendre de Velazquez, mais, sinon son meilleur élève, puisque Murillo le fut aussi, du moins son plus fidèle imitateur. Jamais peut-être on n'a porté plus loin que lui l'art de copier. Palomino

raconte avoir vu dans les mains de ses héritiers des copies de Tintoret, de Titien, de Véronèse, qu'il avait faites dans sa jeunesse, et qui furent envoyées en Italie, où, sans aucun doute, elles auront été admises pour des originaux. C'était surtout à reproduire les œuvres de son maître que réussissait Mazo-Martinez. Les plus habiles s'y méprenaient : c'est dire assez qu'aujourd'hui les méprises du même genre ne sont pas moins communes. Au reste, Mazo ne fut pas seulement copiste. Comme Velazquez, dont il adopta le style et les procédés, il excella dans le portrait, et n'eut pas moins de succès dans la peinture du paysage animé, des chasses, des vues de villes ou de promenades. Ses groupes de figurines sont pleins de vie et de vérité. C'est ce que prouvent les cinq ou six tableaux qu'il a au musée de Madrid, entre autres les *Vues* de l'Escorial, du Campillo et de Saragosse, — cette dernière surtout, vraiment digne de son illustre maître.

De Velazquez, je voudrais passer sur-le-champ à Murillo, son glorieux élève et rival; mais l'ordre des dates m'oblige à mentionner d'abord divers *Combats*, sur terre et sur mer, du capitaine Juan de Toledo, qui avait étudié sous l'Italien Michel-Angelo Cerqüozzi, appelé Michel-Ange des Batailles, — et une *Adoration des bergers*, d'Antonio del Castillo, fils d'Agustin, artiste vain et présomptueux, lequel, quittant à soixante ans Cordoue, où il s'était établi, vint à Séville mourir de chagrin et d'envie devant les chefs-d'œuvre de ce Murillo, qu'il avait vu, chez son oncle Juan del Castillo, recevoir, tout enfant, des leçons élémentaires.

Plus fécond que Velazquez, Murillo se montre pourtant moins prodigue de ses œuvres au musée de Madrid. N'ayant point affermé son génie à l'égoïsme d'un protecteur royal, et libre de le mettre au service de quiconque savait dignement le récompenser, Murillo put travailler pour tout le monde. Les chapitres, les couvents, les grands seigneurs accablèrent à l'envi de leurs commandes le

peintre de Séville. Il est peu de maîtres-autels de cathédrales, peu de sacristies de couvents dotés, qui n'aient possédé quelque effigie de leurs saints patrons tracée de sa main célèbre ; peu de grandes maisons qui n'aient eu de lui quelque portrait de famille ou quelque tableau attaché (*vinculado*) au majorat des fils aînés. Ainsi s'explique comment Murillo, à la différence de Velazquez, a pu répandre dans toute l'Espagne et dans toute l'Europe ses œuvres et son nom.

Mais ce n'est pas l'unique point de dissemblance qui sépare les deux grands artistes. Si Velazquez, peintre du roi, riche, pensionné et travaillant à son loisir, a laissé moins d'ouvrages, en revanche, il a pu leur donner à tous des soins égaux, une égale perfection. Si Murillo, peintre du public, mesurant son revenu à son travail, bientôt célèbre et chargé de demandes, a produit beaucoup plus, il n'a pas toujours eu le temps de mûrir ses conceptions et d'en achever tous les détails. Il y a donc plus de choix dans ses œuvres, où quelquefois l'évidente précipitation trahit et rappelle le premier métier de son humble jeunesse : on les croirait encore destinées aux pacotilles pour les grandes Indes. Velazquez, j'en ai fait la remarque, redoutait les sujets sacrés ; il ne se sentait à l'aise que dans les scènes de la vie ordinaire, où le plus grand mérite est la vérité. Murillo, tout au contraire, doué d'une imagination riche, brillante, intarissable, animé de sentiments délicats et tendres, et capable même d'exaltation, affectionnait surtout les compositions religieuses, où l'art peut franchir les bornes de la nature et s'élancer dans le monde idéal. Velasquez, enfin, n'ayant qu'un but, n'avait qu'une manière ; qu'il cherchât la perfection dans l'audace et la naïveté du premier jet, ou dans la correction des retouches et du fini, ce qu'il voulait atteindre, c'était l'exactitude, la précision, l'illusion de la vérité. Murillo, moins épris de la réalité que de la poésie, et s'adressant plus à l'imagination qu'à l'esprit, variait sa méthode avec son sujet. Il n'a point eu,

comme d'autres peintres, des manières successives, des phases dans sa vie d'artiste; mais il avait à la fois trois genres, qu'il employait alternativement et suivant l'occasion. Ces trois genres sont appelés par les Espagnols *froid*, *chaud* et *vaporeux* (*frio, calido y vaporoso*). Leurs noms les désignent suffisamment, et l'on conçoit également bien le choix de leur emploi. Ainsi, les polissons et les mendiants (sujets où Murillo n'excellait pas moins que dans ceux de haut style) seront peints dans le genre froid; les extases de saints, dans le genre chaud ; les annonciations et les assomptions, dans le genre vaporeux.

Quoique Murillo n'ait pas, comme Velazquez, toute son œuvre au musée de Madrid, ni même une très-notable partie de son œuvre, il s'y montre du moins sous toutes les faces de son talent, Quarante-cinq tableaux sont, je crois, une part belle et suffisante. Aussi me garderai-je bien d'en essayer l'analyse minutieuse, et même d'en dresser la liste complète. Je ne parlerai ni de ses figures à mi-corps, ni de ses compositions allégoriques sur la Conception et l'Assomption, ni de la série, malheureusement incomplète, contenant les aventures de l'*Enfant prodigue*, ni de la *Madeleine*, ni de *sainte Anne* enseignant à lire à la Vierge, ni de tant d'autres œuvres capitales qui feraient la gloire d'un artiste et la richesse d'un cabinet. Je choisirai cependant, pour les citer plus en détails, quelques tableaux parmi ses trois manières.

La *Sainte Famille au petit chien* (*la Sacra Familia del perrito*), peinte dans le genre froid, mérite le même reproche que les *Forges de Vulcaïn*, car elle a le même défaut, l'absence du style propre au sujet. Ce n'est point l'Enfant-Dieu, ni la Vierge-Mère, ni leur commun père nourricier ; ce sont un bon menuisier, qui pose son rabot, et sa ménagère, qui laisse arrêter son rouet, pour voir jouer leur jeune fils, petit espiègle qui fait aboyer un épagneul contre l'oiseau qu'il cache dans sa main. Mais, ce défaut confessé, il faut reconnaître que l'art ne saurait at-

teindre à de plus merveilleuses beautés d'exécution. On ne peut voir une scène familière mieux conçue, mieux disposée pour captiver l'intérêt ; on ne peut voir plus de grâce dans les attitudes, plus de candeur dans l'expression, plus d'énergie dans la touche, un plus heureux accord dans toutes les parties. Changez son titre, et ce tableau sera un modèle achevé.

La perfection est plus complète encore, car il n'y a nul changement à faire, dans l'*Adoration des bergers*. Il y règne une opposition parfaite entre le groupe tout céleste de Jésus et de sa mère et le groupe tout humain des pâtres que l'ange amène à la crèche. Dans la représentation de ces hommes grossiers, des peaux qui les couvrent, des chiens qui les accompagnent, l'artiste déploie une vigueur et une vérité sans égales ; et le seul pinceau de Murillo pouvait jeter sur le milieu de la scène l'éclatant reflet d'une lumière d'en haut, pour arriver, par la dégradation des plus fines demi-teintes, jusqu'à l'obscurité de la nuit qui enveloppe les angles du tableau.

Les Vierges de Murillo ne sont pas raphaélesques ; elles restent plus près de la nature, et l'on peut en retrouver le type dans toute jeune mère, belle, douce et tendre ; mais c'est à son Christ enfant ou homme, qu'il a su donner un caractère vraiment surnaturel, vraiment divin. Voyez le *Jésus au mouton ;* quelle noblesse, quelle grandeur, quelle sublimité dans cet enfant, qui ne joue point, mais qui pense ! dans cette pose hardie, dans ce front déjà méditatif, dans ce regard fier et profond ! Voyez aussi cet aimable groupe de *Jésus et saint Jean*. Peut-on concevoir deux enfants plus beaux, plus naïfs, plus épris d'une tendre amitié ? Comme ils marchent, quoique embrassés, avec aisance et grâce ! Comme ils s'étreignent avec amour ! Quelle ravissante expression de bonté dans le fils de Marie, approchant un coquillage plein d'eau des lèvres de son jeune ami ! et, dans le regard attendri du fils d'Élisabeth, quelle promesse de reconnaissance et de dévouement ! Voyez enfin

le *Christ en croix* sur le Calvaire. Il n'y a que le Christ dans ce tableau; nul autre objet ne détourne l'attention; la nuit, qui descend, cache la vue du reste de la nature. Sur ce fond de deuil, se détache le corps pâle du Sauveur expiré. On admirerait ses formes, aussi belles que celles de l'Apollon Pythien, si l'âme pouvait conserver à ce spectacle une pensée terrestre. Mais de plus hautes émotions la saisissent. Le sang ruissèle des mains et des pieds de Jésus, que des clous attachent au bois infamant. Sa tête est penchée, et, de la couronne d'épines qui l'étreint encore, s'échappent de blonds cheveux dont les boucles sanglantes voilent ses yeux éteints, et couvrent tout le visage d'une ombre lugubre. Jamais on n'a donné à la mort du juste une tristesse plus profonde, une majesté plus solennelle; jamais on n'a tracé plus grande image de l'Homme-Dieu.

Le *Martyre de saint André*, peint dans de petites proportions, est un des chefs-d'œuvre du genre vaporeux. Une teinte argentée, que semblent verser du ciel les anges qui montrent la palme immortelle au vieillard crucifié, enveloppe tous les objets, adoucit les contours, harmonise les tons, et donne à la scène entière, un aspect nuageux, fantastique, plein de charme et d'effet. Ce même phénomène, si je puis dire ainsi, se retrouve dans la plus petite des deux *Annonciations* de Murillo, qui est aussi la plus célèbre et la meilleure. C'est au milieu de cette atmosphère céleste que le bel archange Gabriel apparaît à la jeune Marie. Celle-ci priait, agenouillée; le messager d'en haut s'agenouille à son tour devant celle qui doit porter dans son sein le fruit de vie. Un brillant chœur d'anges, sur lequel ces deux figures semblent se détacher en relief, remplit tout l'espace; et, sur ce fond lumineux, brille comme un astre plus lumineux encore, l'Esprit opérateur, qui vient sous la figure d'une blanche colombe accomplir le mystère annoncé. Jamais, si je ne l'eusse vu, je n'aurais imaginé qu'avec les teintes d'une palette on pût imiter à ce point l'éclat d'une lueur miraculeuse, et faire jaillir de

la toile des rayons de lumière. C'est le triomphe du coloriste.

Le genre chaud est celui que Murillo affectionnait davantage et qu'il employait le plus souvent. Toutes ses *extases* de saints, et le nombre en est grand, sont traitées dans ce genre. Le seul musée de Madrid en possède quatre, *saint Bernard, saint Augustin, saint François d'Assise* et *saint Ildephonse*. Quoique le fond du sujet soit le même dans ces quatre grandes compositions, Murillo a su très-habilement les varier, soit par le caractère de la vision, soit par les arrangements de détail. A saint Ildephonse, se présente la Vierge, qui lui descend d'en haut une chasuble pour sa nouvelle dignité d'archevêque; — devant saint Augustin, les cieux s'ouvrent et lui montrent à la fois la Vierge immaculée et Jésus crucifié; — saint François d'Assise, visité par Marie et son fils, leur offre, en échange du jubilé de la Portioncule, les roses miraculeuses qu'ont produites au printemps les verges d'épines dont il s'est flagellé tout l'hiver; — enfin saint Bernard, exalté par les méditations et le jeûne, voit apparaître dans son humble cellule l'enfant Jésus porté par sa mère sur un trône de nuages, au milieu de la céleste milice.

Il faut penser aux prodigieuses difficultés de semblables sujets pour louer dignement Murillo de les avoir si souvent choisis, et d'avoir produit autant de fois un chef-d'œuvre. L'effet général résulte principalement de l'opposition que forme avec la lumière du jour, dont les objets d'en bas et du dehors sont éclairés, la lumière de l'apparition, qui illumine le haut et l'intérieur du local. A cet effet doivent s'ajouter le caractère extatique du saint et le caractère divin de la vision. Murillo surpasse, en tous ces points, ce que l'imagination pouvait espérer et concevoir. Son jour de la terre est parfaitement naturel et vrai; son jour du ciel est comme cette lueur radieuse du Saint-Esprit, dont je parlais tout à l'heure. On trouve, dans les attitudes de ses saints et l'expression de leurs traits, tout ce

que la plus ardente piété, tout ce que l'exaltation la plus passionnée, peuvent sentir et exprimer dans un accès de surprise, de ravissement et d'adoration. Quant aux figures des visions, j'ai déjà dit ce qu'étaient ses vierges et ses Christs; mais, là, ils ne sont pas seuls comme sur la terre, ils viennent dans la pompe d'un cortége céleste, où se groupent merveilleusement tous les esprits de la hiérarchie immortelle, depuis l'archange aux ailes déployées, jusqu'aux faces sans corps des chérubins. C'est dans ces sujets de divine poésie que le pinceau de Murillo, comme la baguette d'un enchanteur, enfante des prodiges. Si, dans les scènes copiées de la vie humaine, il est l'égal des plus grands coloristes, il est supérieur à tous, il est unique dans les scènes imaginées de l'éternelle vie. On pourrait dire, à propos des deux grands maîtres espagnols, que Velazquez est le peintre de la terre, et Murillo le peintre du ciel.

Toutefois je dois faire un aveu. Ce n'est pas au musée de Madrid que sont les grands chefs-d'œuvre de Murillo, qu'il exécuta dans l'époque de sa vie la plus féconde et la plus glorieuse, entre les années 1660 et 1680, lorsqu'il avait de quarante ans passés à plus de soixante ans, car il fut donné à Murillo, comme à Cervantès, de réunir au feu d'une imagination toujours jeune l'expérience et la sûreté de l'âge mûr. De ces chefs-d'œuvre, plusieurs sont restés à Séville, tels *Moïse frappant le rocher*, la *Multiplication des pains dans le désert*, *Saint Félix de Cantalicio*, la *Madone de la Serviette*, celle de ses *Conceptions* qui se nomme *la Perla de las Concepciones*, l'*Extase de saint Antoine de Padoue*[1], etc. Quelques autres, la *Sainte Élisabeth de Hon-*

1. Ce dernier occupe l'une des chapelles de la cathédrale. C'est probablement la plus grande toile qu'ait peinte Murillo. Quand je la vis, j'étais bien jeune, et le goût des arts, ce goût réfléchi, grave et profond, ne s'était pas encore fait jour à travers la légèreté de l'âge; et pourtant je restai, comme le pieux cénobite, en extase devant les cieux ouverts. Un chanoine, qui avait bien voulu me servir de *cicerone*, me raconta qu'après la retraite des Français,

grie et les deux pendants en hémicycle appelés le *Miracle du gentilhomme romain*, sont à l'académie de Madrid. Nous les y retrouverons bientôt, et nous achèverons alors d'apprécier Murillo à sa juste valeur.

C'est lui, comme je l'ai dit en parlant de Joanès, qui termine le grand cycle de la peinture espagnole. Après Murillo, l'on ne trouve plus, dans l'école de Séville, que ses élèves et ses imitateurs. J'en ai déjà nommé quelques-uns parmi les peintres absents; j'ajouterai, parmi les peintres présents, don Pedro Nuñez de Villavicencio, artiste-amateur, et don Alonzo Miguel de Tobar, le plus excellent copiste du maître. L'un est représenté par un très-bon tableau de *Polissons jouant aux dés*, l'autre par une charmante composition appelée la *Divine Bergère*. Mais, du vivant de Murillo, il y avait à Séville un autre artiste trop fier pour imiter personne, et qui est resté original par excès de présomption : c'est Juan de Valdès-Leal. Le seul échantillon qu'il ait à Madrid est une *Présentation de la Vierge au temple*. Par cet ouvrage, et par tout le reste de son œuvre, on voit que la manière de Valdès-Leal est celle des artistes superficiels, qui, doués de qualités brillantes, mais plus par la nature que par l'étude et la réflexion, semblent prendre à tâche de faire vite plutôt que bien. Ses tableaux ne s'élèvent guère au-dessus du genre de l'esquisse, et l'on voit, par quelques-unes de ses toiles, que, s'il voulait mettre plus de soin, de fini, il tombait aussitôt dans l'afféterie. Cette habitude, ou, si l'on veut, cette nécessité d'exécuter à la hâte, fait que ses figures ont toujours des attitudes forcées et violentes, qui paraissent, au premier coup d'œil, accuser des fautes de dessin, et ne lui laissent guère que le mérite d'un coloris énergique et

en 1813, le duc de Wellington avait offert d'acheter ce tableau pour l'Angleterre, en le couvrant d'onces d'or. Cela devait faire une somme énorme, à juger des toises carrées; mais le chapitre était trop riche et trop fier pour accepter un tel échange. L'Angleterre a gardé son or, et Séville le chef-d'œuvre de son peintre.

brillant. Encore ce coloris est-il entaché d'exagération manifeste, et, dans son parti pris de tons violacés et verdâtres, les corps des vivants ressemblent d'habitude à des cadavres en décomposition.

Outre Séville, l'Andalousie renferme deux autres grandes cités, Grenade et Cordoue, qui se firent chacune une petite école particulière, ou plutôt, puisque le style reste semblable, qui donnèrent naissance à quelques peintres de l'école andalouse. Le plus illustre des enfants de Grenade est Alonzo Cano, dont le musée de Madrid renferme sept ouvrages, entre autres *Saint Jean écrivant l'Apocalypse dans l'île de Pathmos*, la *Vierge adorant l'Enfant-Dieu* et le *Christ pleuré par un ange*. Si l'universalité de ses talents, car il fut aussi sculpteur et architecte, peut faire appeler Alonzo Cano le Michel-Ange espagnol, ce n'est pas le nom qu'il conviendrait de lui donner quand on se borne à juger ses œuvres de peinture. Aussi l'a-t-on nommé, — ce qui est fort différent, — l'Albane espagnol: espagnol, car il n'est jamais sorti de la Péninsule, et n'a pu s'inspirer d'aucune école étrangère; Albane, car, à l'inverse de son caractère emporté, les qualités dominantes de son talent, celles qui frappent le plus au premier aspect dans toutes ses compositions, sont la grâce et la suavité. Mais il en réunit beaucoup d'autres qu'un peu de réflexion fait aisément découvrir. On peut dire avec Cean-Bermudez qu'aucun de ses compatriotes ne l'a surpassé dans la justesse et la sûreté du coup d'œil, qu'aucun n'a dessiné avec une pureté plus exquise, réunissant à une certaine majesté antique toute la naïveté du naturel, qu'aucun n'a porté plus loin, dans le coloris, la science des demi-teintes, et qu'enfin, dans ses compositions, d'ordinaire simples et peu compliquées, aucun n'a montré plus de sagesse, de goût et d'harmonie. Ce que l'on admire encore dans Alonzo Cano, c'est un arrangement si heureux des draperies et des ajustements, un plissement d'étoffes si intelligent et si gracieux, que l'on sent toujours et que l'on devine en toutes ses parties

le nu qu'elles recouvrent; c'est un soin si parfait dans la difficile exécution des mains et des pieds, qu'à cette seule espèce de mérite on reconnaîtrait ses œuvres parmi celles de tous les maîtres de son pays. Moins vaste de pensée et moins éclatant de couleur que Murillo, moins fougueux et moins puissant que Ribera, il forme entre ces deux maîtres une sorte de milieu sage, correct, élégant, plein de douceur et de charme.

Il est regrettable qu'Alonzo Cano soit à Madrid seul de son école, ou de sa ville, pour parler plus exactement, et que rien n'y rappelle ses deux compatriotes, Juan de Sevilla et Niño de Guevara, qui, tous deux, unirent au style de l'école andalouse le style des Flamands, de Rubens, et se composèrent ainsi, des deux imitations, une sorte de manière originale.

Toutefois, un regret plus grand, quand on arrive à la petite école de Cordoue, s'attache à l'absence complète du savant Pablo de Cespedès. Archéologue et poëte, il a laissé plusieurs dissertations intéressantes, entre autres un *Parallèle de la peinture et de la sculpture anciennes et modernes* (De la comparacion de la antigua y moderna pintura y escultura), et un *Poëme de la Peinture*, demeuré malheureusement inachevé. Mais les plus célèbres de ses tableaux, composés pour le couvent des jésuites de Cordoue, et dont tous les titres sont conservés dans une foule d'ouvrages, ont disparu sans laisser de traces, sans que l'on sache même où pouvoir les chercher. Ce fut, selon toute apparence, lors de la destruction de l'ordre des jésuites par Charles III que ces tableaux furent enlevés pour ne plus reparaître. Sans doute ils ne sont pas détruits; mais, comme Cespedès n'avait pas été connu hors de sa patrie, il est probable qu'on aura fait passer sous d'autres noms que le sien les tableaux soustraits. Cette perte semble bien cruelle quand on voit les éloges que lui prodiguèrent tous ceux qui ont écrit sur les arts en Espagne, Pacheco, Palomino, Ponz, Cean-Bermudez,

et quand on sait que le chapitre de Cordoue ayant commandé à Zuccheri une *Sainte Marguerite* pour un retable, l'artiste italien répondit : « Dans une ville où est Pablo de Cespedès, comment demande-t-on des peintures à l'Italie ? »

Le seul artiste de Cordoue représenté à Madrid, et par un seul échantillon, est ce Palomino que je viens de nommer. Né en 1653, près de la complète décadence, don Acisclo-Antonio Palomino de Castro y Velasco voulut se faire semblable à Léonard de Vinci, d'une part, à Vasari, de l'autre, en rassemblant dans un livre intitulé prétentieusement *Múseo pictórico y escala óptica*, les préceptes de l'art qu'il cultivait, et dans un autre appelé *Parnaso español pintoresco*, les vies des hommes qui avaient glorieusement cultivé cet art jusqu'à lui. Palomino était venu à l'une de ces époques, semblables au temps des commentaires dans la littérature, où l'on raisonne beaucoup sur l'art, mais où l'on cesse de le pratiquer; où l'on sait à merveille pourquoi et comment il y eut de grands maîtres, mais où l'on a perdu le secret de le devenir. Sa peinture est érudite, comme elle le devient toujours dans les écoles en décadence, tandis que, dans les écoles qui naissent et grandissent, elle se montre plutôt ignorante et naïve. On y trouve un dessin recherché, un coloris mis d'accord avec les sujets, et des vêtements propres aux personnages, dont l'arrangement soigné tend à relever autant que possible les figures, communes et sans noblesse comme sans expression.

ÉCOLE DE MADRID.

A défaut d'Alonzo Berruguete, l'illustre élève de Michel-Ange, qui rapporta le premier dans la Castille les grandes notions de l'art puisées en Italie, comme Juan de Joanès à Valence et Luis de Vargas à Séville, et qui peut ainsi passer pour le fondateur de l'école de Madrid, bien que l'artiste eût précédé la ville, en ce sens qu'il était peintre du

monarque avant que Madrid fût capitale de la monarchie ; — à défaut de Gaspar Becerra, digne continuateur de Berruguete dans la pratique et l'enseignement des trois grands arts du dessin, — nous arrivons sur-le-champ à l'époque de Philippe II, et aux deux peintres qu'il employa de préférence, soit auprès de sa personne, soit dans les travaux de son Escorial, Sanchez Coello et Navarrete *le muet*.

Du premier, dont la faveur alla jusqu'à être aussi compté parmi les *privados del rey*, et à qui le hautain Philippe II écrivait de sa main : *A mon bien-aimé fils Alonzo Sanchez Coello*, le musée de Madrid possède trois beaux portraits : — d'un personnage inconnu ; — de l'infante doña Clara-Isabel, fille de Philippe II, femme de l'archiduc Albert, et qui, veuve, se fit abbesse des Clarisses ; — enfin de ce prince don Carlos, sur la vie et la mort duquel on a fait tant de conjectures, tant de romans, et que Schiller a pris pour le héros du plus admirable de ses drames. On serait ravi de trouver quelques importants ouvrages de ce Juan-Fernandez-Navarrete, plus connu sous le nom de *El Mudo*, qui, né sourd-muet, et dans une petite ville de province, à Logroño, c'est-à-dire privé de tout moyen de communication avec les autres hommes et contrarié par toutes les circonstances qui l'environnaient, fut peintre par le seul effort de la nature, par la seule puissance des instincts innés, et si grand peintre qu'on le nomma le Titien espagnol. Malheureusement toutes ses grandes compositions lui furent commandées pour l'Escorial, et la plupart périrent dans un incendie. Le musée de Madrid n'a recueilli qu'un petit *Baptême de Jésus* qu'il apporta de Rome à Philippe II, et qui lui concilia les bonnes grâces royales.

Élève de Sanchez Coello, Pantoja de la Cruz a laissé aussi une galerie d'assez curieux portraits, même dans ses tableaux d'histoire. Ainsi, la *Naissance de la Vierge* et la *Naissance du Christ*, qui figurent au musée sous les n°s 128 et 133, réunissent Philippe III, sa femme Marguerite

d'Autriche, leurs proches parents, et divers grands seigneurs de leur cour. Conservant dans sa manière la timidité de pinceau propre aux artistes espagnols de son temps, — encore trop voisins de l'imitation italienne pour avoir conquis toute cette liberté, toute cette fougue indépendante qu'ensuite ils portèrent peut-être trop loin, — Pantoja de la Cruz imita et égala son maître Sanchez Coello pour l'exactitude du dessin, la simplicité des poses, la vérité des expressions. Il passa tous ses devanciers dans la délicatesse du fini, terminant avec soin jusqu'aux moindres détails, mais sans lourdeur dans le coloris, et sans nuire, ce qui est rare, au bon effet de l'ensemble.

Parmi les peintres de l'école castillane se trouvent trois familles d'artistes originaires de l'Italie, les Ricci, les Cajeci et les Carducci, dont les Espagnols ont fait Rizi, Caxès et Carducho. Des premiers, le musée de Madrid n'a pas le moindre échantillon ; — d'Eugenio Caxès, une grande composition qui représente la *Descente des Anglais à Cadix en* 1625, et une petite *Madone* que servent les anges, très-remarquables l'un et l'autre par la correction des formes, la vigueur de la touche, l'expression, le mouvement et l'effet général ; — de Vicente Carducho, quelques tableaux religieux et une vue de la bataille gagnée sur les Allemands devant Florence, en 1622, par don Gonzalo de Cordoba, descendant du Gonzalve de Cordoue que les Espagnols nomment le *Grand Capitaine*. Mais nous trouverons d'autres ouvrages de Carducho, beaucoup plus importants, au *Múseo nacional*, et avec eux l'occasion de parler plus longuement de ce maître.

En revenant aux purs Espagnols de l'école castillane, nous rencontrons son élève Francisco Collantès, ordinairement peintre de paysages, de fruits et de fleurs, mais qui a laissé quelques belles pages de peinture sacrée, l'une entre autres au musée de Madrid, et si belle qu'elle doit compter à son auteur pour un livre entier. C'est la *Vision d'Ézéchiel* sur la résurrection de la chair. Le prophète, seul

être vivant, appuyé sur le tronçon d'une colonne brisée, au milieu des ruines de Ninive, évoque la race humaine, tout entière ensevelie dans la tombe, à la fin des temps. Les pierres se soulèvent, la terre s'entr'ouvre, et des masses d'hommes, jetant leurs linceuls, accourent à son appel, effrayés du jour qu'ils revoient et du compte qu'ils ont à rendre. Il y a dans l'ordonnance de cette scène, très-vaste quoique réduite aux proportions d'un cadre de chevalet, dans les mille détails de cette foule pâle et décharnée, où se trouvent toutes les nuances, toutes les dégradations possibles entre l'état de pur squelette et celui d'homme ayant chair et vie; il y a, dis-je, une grande science du dessin anatomique, une heureuse variété de poses et d'actions, une singulière énergie de caractères. Pour sa manière simple, grave, expressive, on ne peut mieux comparer Collantès qu'à notre Lesueur. Mais, dans ce tableau du moins, l'Espagnol lui est peut-être supérieur par l'éclat de la lumière et la vigueur du coloris.

J'ai quelque honte, après avoir passé tous les grands noms de la peinture espagnole, d'être forcé par la chronologie de me tenir si longtemps parmi les maîtres secondaires, trop peu importants pour que leurs œuvres méritent une appréciation détaillée, mais qui ne peuvent être entièrement laissés dans l'oubli. Je vais prendre un terme moyen, semblable à leur position dans l'école. Ce sera d'indiquer sommairement, et dans le même alinéa, leurs noms et les sujets de leurs ouvrages. Le lecteur qui voudrait sur ces artistes, et généralement sur tous les maîtres espagnols des détails plus circonstanciés, plus complets, pourra recourir aux *Notices* que je publie à la fin du volume *sur les principaux peintres de l'Espagne*. On trouvera donc encore dans le musée de Madrid :

D'Antonio Pereda, un très-beau *Saint Jérôme* appelé par la trompette céleste; — de Félix Castello, une vaste et belle composition représentant la *Prise d'un château fort* par les Espagnols sur les Hollandais; — de Juan Carreño,

l'heureux imitateur et presque le continuateur de Velazquez, un portrait de *Charles II*; — de José Leonardo, qui mourut très-jeune, et, dit-on, d'un breuvage empoisonné, deux vastes tableaux militaires, la *Reddition de Bréda*, sujet où il s'est malheureusement rencontré avec Velazquez, et une *Marche de troupes* conduites par le duc de Feria, qui renferme toutes les qualités de la grande peinture, composition pleine d'art et de feu, dessin bien étudié, couleur vigoureuse et naturelle, mâles expressions de têtes, et qui se trouve encadrée dans un excellent paysage; — d'Antonio Arias, un *Jésus et les Pharisiens*, œuvre bien supérieure à ce qu'on pourrait attendre d'un artiste oublié qui mourut misérablement sur un grabat d'hôpital; — de Juan-Antonio Escalante, imparfait imitateur de Tintoret, une *Sainte Famille* et un charmant groupe de *Jésus et saint Jean*; — de Juan Martin Cabezalero, deux portraits de dames, simples échantillons d'un talent qui s'est élevé quelquefois à la haute peinture d'histoire; — de Mateo Cerezo, condisciple de Cabezalero dans l'atelier de Carreño, qui mourut, comme lui, à quarante ans, et qui a laissé, dans un temps de décadence, des ouvrages dignes de la grande époque, une belle *Assomption de la Vierge*, un *Saint Jérôme en méditation*, remarquable par l'expression de piété fervente et par la couleur aux teintes dorées; enfin un *Saint François d'Assise*, aussi noble, aussi beau que l'eût pu faire Van Dyck; — de Claudio Coello, deux *Sujets mystiques*, où l'on voit la *Sainte Famille* entourée de bienheureux, d'esprits célestes et des vertus théologales personnifiées.

Claudio Coello, qui mourut fort jeune encore, en 1693, du chagrin que lui causa l'arrivée de Luca Giordano, appelé par Charles II, tandis qu'il occupait à la cour la charge de *pintor de camera*, Claudio Coello tient à peu près, dans l'école de Madrid, la place qu'occupèrent Pierre de Cortone ou Carlo Maratta dans l'école romaine. Lui aussi, artiste digne de ce nom, chercha à lutter contre la

décadence, qui déjà l'entourait de ses ruines, en réunissant dans sa manière les styles des grands peintres qui l'avaient précédé ; lui aussi fut, dans sa patrie, le dernier de ceux qu'on appelle les *maîtres anciens*. Il ne faut plus chercher, au siècle suivant, que les *bouquets de fleurs* d'Espinos, et les petits tableaux de salle à manger (*bodegones*), dont Luis Melendez, ou plutôt Menendez (car c'est son vrai nom, que l'on a altéré et confondu avec celui du poëte lyrique), avait tapissé les antichambres d'Aranjuez, et dont le musée de Madrid a recueilli plus d'une vingtaine. Coello mort, les rois d'Espagne eurent recours aux artistes étrangers. Charles II employa Luca Giordano, Philippe V appela de France Houasse et Ranc, et Charles III fit venir d'Italie l'Allemand Raphaël Mengs. Il est fâcheux que le musée de Madrid n'ait pas hérité du meilleur ouvrage de Coello, sa grande composition appelée *el Cuadro de la Forma* (le Tableau de l'Hostie), que l'Escorial garde encore dans ses catacombes.

Pour arriver jusqu'au temps présent, il ne reste à citer que Francisco Goya y Lucientès, de qui l'on a placé dans le vestibule du musée les portraits à cheval de Charles IV et de Maria Luisa. Ce sont des ouvrages fort imparfaits sans doute, où les fautes de dessin sont nombreuses et grossières, surtout dans la charpente des chevaux. Mais les têtes et les bustes offrent de si singulières beautés, et je dirais si imprévues ; il y a dans cet ensemble, fort défectueux lorsqu'on l'analyse, un effet si vigoureux ; la pâte en est si ferme, la couleur si vraie, la touche si audacieuse et si puissante, qu'on ne peut manquer d'admirer ces qualités rares, tout en déplorant les défauts essentiels qu'elles ne peuvent entièrement racheter. Mais nous retrouverons Goya plus complet au *Museo nacional* et *à l'Académie*, où il est temps, après avoir parcouru tout le *Museo del Rey*, d'aller achever notre revue des collections publiques de Madrid.

LE MUSEO NACIONAL.

Le musée de Madrid, le grand musée, celui qu'on a formé des dépouilles de toutes les résidences royales, et qui occupe le palais bâti par Charles III, est une propriété de la couronne. L'extinction des couvents, devenus biens nationaux, et la confiscation des propriétés de l'infant don Sébastian, qui possédait une assez belle galerie de tableaux, ont donné l'idée de former à Madrid un second musée, appartenant à la nation. L'on a consacré à cette destination le grand couvent de la *Trinidad*, au centre de la ville, en même temps qu'on faisait un hôtel des Invalides du grand couvent d'Atocha, et, le 2 mai 1842, — jour anniversaire de cette horrible boucherie commandée par Murat, qui fut le signal du soulèvement de l'Espagne contre les Français, en 1808, et qu'on célèbre chaque année comme une fête nationale, — le régent Espartero a ouvert au peuple son musée.

Cette idée est heureuse; elle est utile et noble. En même temps que l'on conserve ainsi des richesses d'art qui seraient bientôt dispersées, et qui passeraient probablement à l'étranger, on prouve que les révolutions populaires ne sont pas des invasions de Vandales, et que les arts, quelles que soient les formes nouvelles de gouvernement, trouveront toujours à notre époque honneur et protection. Conçue également à Séville, à Cordoue, à Valence, cette idée a enfanté d'autres petits musées provinciaux, où chacune de ces villes a recueilli quelques bons ouvrages de l'école qui porte son nom. C'est comme un trophée glorieux qu'elle montre avec orgueil aux étrangers, et qu'elle offre à l'émulation de ses enfants. Mais, par malheur, les arts

ne marchent pas du même pas que la politique, et une révolution éclate plus vite que ne s'improvise un musée. Le peuple de Madrid n'a pu trouver sous sa main, le jour de la victoire, autant de belles œuvres qu'en avaient amassées, pendant trois siècles, deux familles de rois disposant à leur gré des trésors de la monarchie.

On s'était fait grande illusion sur les richesses que recélaient les couvents, au moins en fait d'art. Sauf le monastère de l'Escorial, qui était du domaine de la couronne, et doté par elle, bien peu de ceux des Castilles pouvaient se faire gloire de posséder quelques ouvrages curieux. Il y a longtemps que la spoliation des couvents avait commencé, et par leurs propres habitants. Depuis que les maîtres anciens ont augmenté de renommée et leurs œuvres de valeur, depuis surtout que l'existence des couvents a été menacée par l'opinion et par les événements politiques, il n'est resté dans les cloîtres que bien peu d'objets précieux. Tout a disparu, soit pour faire place à des objets d'échange, fort inférieurs, et mis là pour dissimuler l'enlèvement des autres, soit même pour laisser des places vides. Sans la galerie confisquée de l'infant don Sébastian, le Musée national, réduit aux provenances des couvents, ne mériterait guère la peine qu'on allât le voir et qu'on s'en souvînt[1].

Ce n'est pas qu'il n'y ait assez de cadres pour occuper

1. Je n'ai pu découvrir ce qu'est devenue la célèbre statue de Gaspar Becerra, appelée *Notre-Dame de la Solitude* (Nuestra Señora de la Soledad), l'un des très-rares chefs-d'œuvre de la statuaire espagnole. Elle lui avait été commandée par la princesse doña Isabel de la Paz, fille de Philippe II, qui la fit placer dans la chapelle du couvent des pères minimes de Madrid. J'ignore également où se trouve aujourd'hui une autre célèbre statue de *saint Jérôme*, que fit le Florentin Torrigiani pour le couvent de Buenavista, près de Séville, vers 1520, et que Goya plaçait au-dessus même des œuvres de Michel-Ange. Ces deux statues auront peut-être disparu de Madrid et de Séville, comme les tableaux de Cespedès du couvent des jésuites de Cordoue.

On sait que Torrigiani, condisciple jaloux du jaloux Michel-

le visiteur, non des heures, mais des journées entières. Tout le cloître à quatre galeries, le rez-de-chaussée et le premier étage du vaste couvent de la Trinidad sont garnis du haut en bas ; mais, dans ce nombre, combien de cadres méritent-ils d'attirer les regards et d'exciter quelque admiration ? Fort peu, il faut le dire ; une vingtaine peut-être ; encore ne s'en trouve-t-il pas un seul d'une importance capitale. Si l'on n'a pu, depuis trente ans qu'il est ouvert, terminer le catalogue du Musée royal, il va sans dire que celui du Musée national n'est pas seulement commencé. Je vais donc citer de cette nouvelle collection les tableaux que je n'ai point oubliés, en commençant par les écoles étrangères.

Il n'y en a que deux parmi les Italiens : une *Descente de croix* de Daniel de Volterre (Daniele Ricciarelli), vaste et belle composition, très-bien conservée, où l'on aperçoit tout ensemble les leçons de Michel-Ange et l'imitation de Raphaël ; — serait-ce cette *Descente de croix* que Poussin regardait comme un des trois plus beaux tableaux qui fussent au monde ? — et une copie de la *Transfiguration*, par Jules Romain (Giulio Pippi). Cette copie, répétition de

Ange à l'école où les élevait Laurent de Médicis, lui brisa le nez d'un coup de poing dans une querelle, et s'enfuit de Florence; qu'il se fit soldat, gagna le grade d'enseigne, redevint artiste, et passa en Angleterre, puis en Espagne. C'est à Séville qu'il fit, outre le *Saint Jérôme*, une statue de la *Vierge portant le Bambino*, pour le duc d'Arcos. Celui-ci, par une insultante moquerie dont la cause n'est pas connue, le paya en maravédis que deux hommes portaient dans des sacs. Torrigiani crut d'abord qu'il recevait une grosse somme; mais, s'apercevant que toute cette menue monnaie de cuivre ne valait pas trente ducats d'or, il prit un marteau et brisa sa statue. Irrité de cette offense à un grand d'Espagne, le duc dénonça l'artiste à l'Inquisition pour cause d'hérésie et d'impiété, et le malheureux Torrigiani se laissa mourir de faim dans sa prison (1522). L'on conserve à Séville une très-belle main de la Vierge brisée, qui, posée sur l'un des seins, se nomme *mano de la teta*, et qu'on a maintes fois reproduite par des copies ou par le moulage.

celle qui existe à la galerie Sciarra de Rome, et peinte sur bois, a été fort heureusement rajeunie par un habile restaurateur nommé Ribera. Éloignée de l'original, elle est très-précieuse, et d'autant plus que le *Spasimo di Sicilia* se trouvant au Musée royal, on peut ainsi comparer les deux plus grandes compositions de chevalet qu'ait laissées Raphaël. Dans la copie de son illustre élève, tant de fois son collaborateur, le dessin est magnifique et tout à fait digne du modèle. Mais la couleur, dure et charbonnée, semble d'ailleurs inachevée en certaines parties. Jules Romain a supprimé les arbres du fond, qui abritent les deux figures de moines, à gauche, et le manteau de la femme placée au centre du tableau, sur le premier plan, est rouge au lieu d'être bleu. Est-ce une préparation pour cette dernière couleur? est-ce un changement tenté par le copiste? Ce bel ouvrage provient du couvent de *las Salesas Reales*, qui eut souvent pour abbesses des princesses du sang.

Les Flamands sont un peu plus riches que les Italiens. Mais il me semble que l'on n'a compris ni l'importance ni la valeur des œuvres de leur primitive école. On les a jetées çà et là, dans les coins obscurs, au faîte des murailles, comme des objets de rebut bons seulement pour les mauvaises places. Ce sont d'ailleurs, pour la plupart, des volets dépareillés qui ne forment plus de complets ouvrages, et l'on ne s'est pas mis fort en peine de les recomposer en rapprochant leurs débris. Il se trouve, entre autres, quatre panneaux semblables, quatre pendants qui doivent être juxtaposés et réunis dans le même cadre pour former un ensemble. Eh bien, on les a justement divisés et dispersés dans une des salles supérieures, au milieu d'une foule de tableaux plus modernes, où ils semblent des exilés cherchant leurs compatriotes et leurs frères. De ces quatre panneaux magnifiques, les deux du centre représentent la *Descente de croix* et la *Mise au tombeau;* sur les deux autres, se voient les Commettants en prière. Ils

sont extrêmement précieux, à ce point qu'on peut, si je ne m'abuse, les attribuer à Jean Van Eyck lui-même. Du moins, plus je les examinais curieusement, plus ils me rappelaient, dans tous les détails du *faire*, le *Chanoine de Pala* du musée de Bruges et le *Calvaire* du musée d'Anvers. Un beau triptyque, sans volets extérieurs, et dont je ne me rappelle pas le sujet, appartient encore à l'école du grand Van Eyck.

Il y a une autre *Descente de Croix* en demi-nature, sur fond d'or, qu'on attribue à Albert Durer, comme celle du musée royal, dont elle semble, en effet, une répétition en proportions un peu réduites. Mais, par les motifs qui nous ont fait restituer l'autre à Lucas de Leyde ou à Quintin Metzys, nous croyons que celle-ci doit être également reprise au maître de Nuremberg, pour être rendue soit au Hollandais, soit au Flamand. Parmi les meilleures œuvres des anciens peintres des Flandres, il faut encore mentionner deux *Avares*, homme et femme, du maréchal d'Anvers, qui a souvent traité le même sujet, et sans le varier beaucoup; puis une *Adoration des Rois*, grande composition, d'une conservation parfaite: aux deux côtés du tableau, sont deux figures de grandeur naturelle, qui entr'ouvrent des rideaux pour laisser voir, à un plan plus éloigné et en dimensions plus petites, les rois de l'Orient adorant, dans la crèche de Bethléem, l'Homme-Dieu nouveau-né. Ces figures rappellent complétement la manière de Hemssen, d'Anvers, imitateur d'Albert Durer; mais je n'oserais affirmer que le sujet principal fût aussi de sa main.

Des Flamands plus modernes, et transformés par l'imitation des Italiens, je ne me rappelle qu'une *Prise du Christ au jardin des Oliviers*, probablement de Gérard Honthorst, le peintre des nuits (Gherardo delle Notti, comme l'appellent les Italiens), et deux *Chasses* de Sneyders, l'une aux cerfs, l'autre aux sangliers, toutes deux superbes, excellentes, aussi belles qu'on puisse les attendre de ce grand peintre d'animaux.

L'école espagnole est naturellement la plus riche et la mieux dotée au *Múseo nacional;* mais c'est seulement par le nombre des œuvres, qui est considérable, et beaucoup moins par le mérite. Il y a là une masse de tableaux d'une authenticité plus que douteuse, qu'on a tort d'attribuer à des maîtres, car on leur fait ainsi moins honneur qu'injure; — puis, une autre masse, plus grande encore, d'originaux, d'imitations, de copies, toutes œuvres sans nom, sans valeur, d'une faiblesse si désespérante et d'une nullité si complète, qu'elles ne méritaient pas assurément d'être recueillies dans une collection publique. Un musée n'est pas une boutique de revendeur, et les prendre pour rien, c'était encore les payer trop cher. Il aurait fallu d'abord faire un choix au milieu de ces ramas confus. Cela n'eût pas été bien difficile; car si, dans la peinture comme en toutes choses, même morales, il se trouve une limite assez incertaine entre le bien et le mal, aux points où ils se rapprochent le plus et semblent se confondre, du moins les reconnaît-on aisément dans leur opposition extrême. Un tableau tout à fait mauvais est comme une action tout à fait mauvaise; personne ne peut s'y méprendre, à moins de n'avoir pas l'ombre de science et de goût, ce qu'on ne peut supposer en aucun pays de ceux qui reçoivent mission de composer une collection d'art. Il est probable que, pour éviter toute accusation de détournement, tout soupçon d'infidélité, les ordonnateurs du *Múseo nacional* auront voulu religieusement y donner place aux tableaux, quels qu'ils fussent, inventoriés parmi les biens des couvents. Plus tard, il faut l'espérer, on s'occupera du triage à faire, et quand le public aura reconnu l'inanité de ces prétendues richesses, on pourra, sans crainte et sans scrupule, séparer l'ivraie du bon grain.

Notre tâche à nous n'est pas d'exclure le mauvais, mais de rechercher le bon, et d'indiquer les œuvres qui, dans cette masse mélangée, nous ont paru les plus saillantes, par le nom de leur auteur ou leur mérite propre, les plus

dignes enfin d'échapper à l'expulsion. Nous allons les mentionner dans l'ordre chronologique que nous fournit la biographie des peintres.

Les plus anciennes sont deux curieux tableaux, en forme de diptyque, du vieux Correa, l'un des artistes qui sortirent de Castille pour aller étudier l'art italien, avec Alonzo Berruguete, Liaño, Gaspar Becerra, lorsque les entreprises de Charles-Quint ouvraient aux Espagnols l'Italie de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, de Corrége, de Titien. On reconnaît dans Correa l'élève des anciens Flamands qui avaient fondé des écoles en Espagne, modifié par les nouveaux maîtres qu'il avait été chercher dans l'autre péninsule; il ressemble ainsi aux Flamands modifiés par l'imitation italienne, à Bernard Van Orley, à Michel Coxcie. Après ces deux tableaux, précieux dans l'histoire de l'art espagnol, viennent une grande *Assomption* et un *Saint Bernard* du *Greco* (Dominique Theotocopuli), cet artiste dont la vie fut aussi étrange que la manière, qui, né en Grèce, vers le milieu du seizième siècle, alla étudier la peinture à Venise, et vint se fixer à Tolède, où il mourut en 1625, après avoir à peu près fondé l'école de cette ville, d'où sortirent Luis Tristan, Mayno, Orrente. Ses élèves valent mieux que ses ouvrages. Cependant, le *Saint Bernard*, peint peut-être dès son arrivée en Espagne, est plus raisonnable que ses œuvres postérieures; mais on trouve dans l'*Assomption*, avec un empâtement savant et vigoureux qu'il communiqua aux peintres de son école, ce dessin fantastique et ce coloris grisâtre, pâle, blafard, qui font de ses personnages autant d'ombres et de revenants; enfin tout le *parti pris* d'une bizarrerie vraiment maladive, qui s'étendait jusqu'à la forme de ses cadres, allongés hors de proportion.

Je crois qu'on peut rapporter à cette époque une série de six pendants sans nom d'auteur, représentant l'*Histoire de la Vierge*. Ils ressemblent, par la composition, aux séries de même nature que fit plus tard Francisco Antolinez, de

Séville. Mais ils sont peints sur des panneaux de bois, avec des incrustations de nacre qui se mêlent à la peinture. Cette bizarrerie les fait ressembler aux tableaux chinois, et plus encore aux tableaux mexicains. Peut-être sont-ils l'ouvrage d'un certain Ramirez, artiste espagnol, qui alla se fixer au Mexique.

Nous arrivons à la plus considérable des œuvres recueillies dans le *Múseo nacional*, la *Vie de saint Bruno* et les *Martyres* ou *Miracles des Chartreux*, par Carducho. Il faut indiquer succinctement, d'après Cean-Bermudez (*Diccionario histórico*, etc.), l'origine de ce grand travail. Vincenzo Carducci, dont les Espagnols ont fait Vicente Carducho, fut amené tout enfant de Florence à Madrid, par son frère aîné Bartolommeo, l'un des artistes italiens qu'appela Philippe II pour concourir aux décorations de l'Escorial. Le jeune Vicente, qui se considérait comme *enfant de Madrid*, à ce qu'il disait lui-même dans ses *Dialogues sur la théorie de la peinture*, devint bientôt le premier maître de l'école récemment fondée dans cette ville, qui venait d'être choisie pour capitale de la monarchie. C'est alors qu'il reçut l'une des plus vastes commandes dont l'histoire de l'art fasse mention. La Chartreuse *del Paular* lui confia toute la décoration de son grand cloître. Par un contrat passé, le 29 août 1626, devant l'*escribano* Pedro de Aleas Matienzo, entre le prieur de la Chartreuse et le peintre, il fut convenu que ce dernier livrerait, en quatre ans, cinquante-cinq tableaux, quatorze par année, tous et tout entiers de sa main, dont le prix serait fixé à dire d'experts. Ce singulier contrat fut exécuté ponctuellement. Quatre ans après, le cloître de la Chartreuse *del Paular* possédait les cinquante-cinq toiles commandées à Carducho ; savoir : d'un côté, vingt-sept tableaux représentant les divers épisodes de la vie de saint Bruno, depuis sa conversion jusqu'à son enterrement, — du côté opposé, vingt-sept autres tableaux des martyres ou miracles de moines appartenant à l'ordre, — au centre, une espèce de trophée qui réunissait les armes du roi et celles

de l'institut des chartreux. Le peintre a mis son portrait dans le tableau n° 35 de la série, sous la figure d'un moine qui est au chevet du père Odon de Novarre, étendu sur son lit de mort. Dans tous ces tableaux, transportés en masse de la chartreuse supprimée au Musée de la nation, les figures sont de grandeur naturelle, et plusieurs d'entre eux renferment un second sujet, traité en plus petites dimensions sur un plan plus éloigné. Cean-Bermudez, qui raconte avoir passé quinze jours au *Paular* pour examiner à loisir l'œuvre de Carducho, affirme que, dans cette longue série de toiles uniformes, où la monotonie semblait inévitable, on doit admirer, au contraire, une grande fécondité d'invention, un ingénieux arrangement des actions et des groupes, non moins que la science de l'anatomie et l'harmonie des couleurs. Nous acceptons cet éloge, qui n'a certes rien d'exagéré; mais en déclarant toutefois que cette *Vie de saint Bruno*, plus importante que celle d'Eustache Lesueur par la dimension et le nombre des cadres, ne l'égale point par la vraie grandeur, celle du style et de l'exécution.

L'on peut mettre au même rang honorable quelques tableaux du principal élève de Carducho, Francisco Rizi (ou plutôt Ricci), autre Italien d'origine, qui continua l'enseignement du maître à Madrid. De là nous passons à l'école de Séville, où nous trouvons d'abord le grand don Diego Velazquez de Silva. Son unique échantillon est un portrait-buste de l'infante Marguerite, qu'il a peinte un peu plus âgée que dans l'autre unique échantillon que nous avons au Louvre. Ce tableau de Velazquez paraît très-sûr, partant très-beau; mais on l'a hissé si haut, qu'il est presque invisible. L'autre grand peintre de Séville, Esteban Murillo, est mieux partagé, quoique bien faiblement néanmoins. Outre un *Saint Ferdinand*, peu digne de lui, où l'on ne retrouve son pinceau que dans les petits anges qui entourent l'illustre conquérant de Cordoue et de Séville, il a une grande *Extase de saint François*. Ce tableau rappelle beaucoup, par sa disposition, la vaste et

célèbre *Extase de saint Antoine de Padoue*, qui fait l'ornement et la gloire de la cathédrale de Séville, et que les Anglais, en 1813, offraient d'acheter au chapitre, en couvrant d'onces d'or cette toile immense; mais le *Saint François* ne vaut pas le *Saint Antoine;* il est plus assombri, plus charbonné, surtout dans la partie inférieure, où se trouve le bienheureux extatique. La partie supérieure, celle de la vision, celle où apparaissent le Christ et la Vierge au milieu d'un chœur céleste, s'est beaucoup mieux conservée. Le groupe des anges et des chérubins est surtout admirable, et digne du sublime et religieux artiste qui a mérité, parmi tous les peintres, d'être appelé le peintre du ciel.

Une assez belle *Adoration des Bergers*, par Antonio del Castillo, de Cordoue, et un *Moine* de Zurbaran, belle figure très-dégradée, complètent la part de l'école d'Andalousie. Celle de Valence n'a qu'une *Tête de Rieur*, par Ribera, signée et datée de 1631 ; comme tous les ouvrages où il a mis son nom, elle est d'une exécution soignée, énergique, et d'une expression parfaite. Enfin, dans l'école de Madrid, modifiée par l'exemple de Velazquez, et devenue presque andalouse, il faut distinguer un *Martyre de saint Barthélemy* et un *Charles II* enfant, par Juan Carreño. Ce dernier portrait est digne de Velazquez lui-même. On attribue encore à Carreño une *Manne dans le désert*, composition importante et bien traitée; mais il me paraît évident qu'elle est de Mateo Cerezo, autre artiste distingué de la même époque de décadence, et qui précéda seulement de quelques années Claudio Coello, le dernier des peintres espagnols.

L'on ne trouve plus, après eux, qu'un assez beau portrait d'homme de Raphaël Mengs, le peintre allemand que, faute d'artistes nationaux, Charles III fit venir d'Italie en Espagne, où il donna les derniers préceptes et le dernier exemple de l'art; puis enfin différents ouvrages de Goya, mort en 1832, à quatre-vingt-six ans. Sans maître

et sans élèves, talent incorrect, capricieux, sauvage, dépourvu de méthode et de style, mais plein de séve, d'esprit, d'audace et d'originalité, Antonio Goya est, à défaut d'école, la seule individualité puissante que l'Espagne ait donnée aux arts depuis les maîtres anciens jusqu'à nos jours. Le Musée national n'a de lui qu'une seule peinture, une *Loge au cirque des taureaux* (*un Palco en los toros*). On y sent, comme dans tous ses ouvrages au pinceau, l'héritier de Velazquez, mais à un degré très-distant. C'est à peu près la même manière, plus lâche, plus fougueuse, plus désordonnée. Du reste, dans ces espèces de caricatures peintes, genre qu'il n'a pas franchi, il se montre plein d'esprit, de malice, et l'exécution est toujours supérieure au sujet. Mais, à côté de cette unique peinture, se trouve une quantité considérable de gravures à l'eau-forte, qui représentent pour la plupart des courses de taureaux fantastiques. Les *Caprices* de Goya sont justement célèbres. On en a réuni quatre-vingts dans un volume qui s'appelle spécialement l'*Œuvre de Goya*. Ce sont des allégories assez claires et fort malignes sur les choses et les personnages de son pays et de son temps. Mais j'avais eu raison, en parlant de ce recueil dans les *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, de supposer qu'on n'y avait pas rassemblé toutes les eaux-fortes de Goya. En effet, presque toutes celles qui tapissent un panneau du mur dans l'une des salles du nouveau Musée, et qui proviennent sans doute du cabinet de l'infant, ne font pas partie de la collection publiée en volumes. Ce sont autant d'œuvres à peu près inconnues et nouvelles dans le monde artistique, circonstance qui en augmente encore la valeur, déjà bien grande, si on la mesure au seul mérite; car ces *Toros* fantastiques de Goya, non moins que ses autres *Caprices*, rappellent Callot par l'imagination, Hogarth par l'*humour*, et Rembrandt par la vigueur d'exécution.

L'ACADÉMIE DE MADRID.

Madrid n'a pas seulement ses deux musées, royal et national, elle possède encore une collection publique de tableaux, que rend précieuse, à défaut du nombre, l'excellence de quelques œuvres justement nommées de premier ordre. Nous recommandons vivement cette petite et riche collection aux curieux, même lorsqu'ils se seront rassasiés, si l'on peut l'être, des magnifiques galeries du Prado. Elle occupe le local appelé de l'*Académie*, qui fut sans doute une de ces écoles de dessin et de peinture qu'ouvrirent vainement les rois d'Espagne Philippe V, Ferdinand VI et Charles III, à Madrid, à Séville, à Valence, à Saragosse, pour essayer de ranimer l'art, mort après le siècle des grands génies. Cette *Académie*, qui s'appelait *de San Fernando*, fut placée dans l'étage supérieur du palais bâti par Charles III, *calle de Alcala*, pour recevoir le *Musée d'histoire naturelle*, autre collection curieuse, importante, riche dans les trois règnes, mais surtout en minéralogie, et qui possède le plus précieux objet que puisse ambitionner aujourd'hui la science, le squelette complet du plus gigantesque des animaux antédiluviens.

Les tableaux de l'Académie, dont le nombre ne dépasse pas vingt, méritent tous d'être au moins cités. J'en ferai la mention dans l'ordre adopté précédemment : d'abord les étrangers, puis les Espagnols par rang chronologique.

Rubens est le seul maître de la première catégorie, et il a justement, parmi ces modèles d'école, une œuvre qui peut faire apprécier à la fois ses qualités, si difficiles à atteindre, à imiter et même à bien comprendre, et ses défauts, qui frappent au contraire les moins clairvoyants : c'est *Hercule*

et Omphale. Le héros des douze travaux, entièrement nu au milieu d'un cercle de dames richement parées, file d'un air gauche et niais, tandis qu'Omphale, triomphante et couvrant ses blanches épaules de la peau du lion de Némée, lui pince l'oreille comme à un écolier mutin. C'est vraiment trop d'humiliation pour le fils de Jupiter, pour le dieu de la force, et l'allégorie passe les bornes de la vraisemblance. Je m'étonne que Rubens n'ait pas fait voltiger au-dessus de cette scène ridicule le dieu d'Amour, *riant de ses coups.* Mais à côté de cette erreur de composition, de cette exagération dans le grotesque, assez familière à l'illustre Flamand, brille pleinement sa force créatrice, sa merveilleuse puissance de couleur et de modelé.

Le plus ancien tableau des Espagnols serait (si l'on en croit les explications du gardien de l'Académie, à défaut de catalogue), une *Fondation de la chapelle de Notre-Dame de Lorette,* par Blas de Prado, de l'école de Tolède, mort vers 1593. Ce tableau est superbe, d'une composition grande et noble, d'une exécution soignée et vigoureuse. Il y a surtout, au premier plan, les portraits d'un gentilhomme, de sa femme et de leur jeune fils, qui accusent une main ferme, sûre, magistrale. Mais je le crois d'un autre peintre et d'une autre époque. Blas de Prado, élève de Berruguete et de Comontès, ne pouvait pas avoir tant d'aisance et de fluidité dans le pinceau. Ses œuvres, d'ailleurs, sont mal connues. Envoyé par Philippe II à un empereur de Maroc, près duquel il fit un long séjour et qui l'enrichit, Blas de Prado n'a pas laissé beaucoup d'ouvrages à son pays, et l'on s'est trompé presque toujours sur ceux qui lui sont attribués. Palomino, et Ponz après lui, citent Blas de Prado pour auteur d'une série de huit à dix cadres qui ornent le cloître de la cathédrale de Tolède, et d'une belle *Incarnation* placée sur la porte de l'église, tandis que les archives de cette cathédrale, compulsées par Cean-Bermudez, constatent que ces divers tableaux furent peints, sur l'ordre du cardinal Quiroga, par un artiste peu connu

nommé Luis de Velasco. A Madrid, même méprise : des peintures sur bois et à fresque, dans la chapelle *del Obispo*, contiguë à la paroisse de *San Andrés*, sont attribuées à Blas de Prado, et les archives de cette chapelle fournissent la preuve qu'elles sont de la main d'un certain Juan de Villoldo, qui les peignit en 1548. Enfin les ouvrages qu'on n'a point encore repris à Blas de Prado, soit à Tolède, soit à Madrid, sont d'un style un peu antérieur à celui du tableau de l'Académie. Ce dernier rappelle plutôt, surtout dans les portraits du premier plan, la manière plus avancée de Pantoja de la Cruz et de Pereda. Il serait de l'école de Madrid lorsqu'elle commençait à s'échauffer par l'exemple de Séville.

Pour représenter l'école de Valence, Ribera, qui en est sorti et qui a porté en Italie la fougue espagnole, a, dans l'Académie, quatre ouvrages importants : une *Madeleine* ravie aux cieux, ou plutôt, à ce que je crois, une *Sainte Marie l'Égyptienne*, très-belle et très-forte, quoique un peu dégradée ; — un *Saint Antoine de Padoue* tenant dans ses bras le saint enfant ; — un *Saint Jérôme* écrivant au bruit de la trompette céleste, grande figure d'une extrême énergie, égale au *Saint Jérôme* de Naples, placé, avec le *Silène*, dans la salle des *Capi d'opera* du musée *degli Studj* ; — enfin deux bizarres portraits en pied, réunis dans le même cadre, et qui exigent une mention plus détaillée. On voit, au centre du tableau, une tête de vieil homme, à barbe noire, sur le corps d'une femme qui donne le sein à un enfant au maillot ; puis quelque peu en arrière, un autre vieillard qui est là comme le *Saint Joseph* de cette étrange *Madone*. Cela paraît d'abord un conte fantastique, une légende populaire, répétée par le peintre dans une heure de caprice ; c'est tout simplement une curiosité naturelle, reproduite avec fidélité. On lit l'explication suivante, écrite en espagnol dans un angle du tableau : « Portrait de Madeleine Ventura, née dans les Abruzzes, âgée de cinquante-deux ans. Elle en avait trente-sept lorsqu'il commença à

lui pousser une longue barbe. Elle eut trois enfants de son époux Félix de Amici. Copié d'après nature, pour l'admiration des vivants, par Joseph de Ribera. » Curieux et singulier quant au sujet, ce tableau du grand Valencien, quoique un peu assombri par le temps comme la plupart de ses ouvrages, n'offre pas moins d'intérêt au point de vue de l'art; c'est une de ces vigoureuses et solides peintures, burinées en quelque sorte sur la toile, dont Ribera, dépassant Caravage lui-même dans l'exacte et brutale reproduction de la réalité, n'a laissé le secret à personne.

Zurbaran nous transporte à l'école de Séville. L'Académie possède de lui quatre portraits de *moines*, en pied, dans le style sévère et sombre qu'employait si bien en de tels sujets ce peintre de la vie ascétique. Mais, si beaux que soient ces moines, enfoncés dans l'ombre de leurs capuchons, on les aperçoit à peine auprès des lumineux chefs-d'œuvre de Murillo. Celui-ci règne à l'Académie, qui se vante avec raison d'avoir ravi à la cathédrale de Séville et au musée de Madrid les plus grandes œuvres du plus célèbre peintre de l'Espagne.

Je ne place point à ce haut rang une *Résurrection*, qui, malgré l'éclat resplendissant de Jésus sortant Dieu du tombeau où il fut mis homme, n'est qu'une page ordinaire dans le livre de Murillo; mais il faut y élever, y maintenir à la fois la *Sainte Élisabeth de Hongrie* et les deux vastes pendants appelés d'habitude *los medios puntos* (les hémicycles).

Voici le sujet de la *Sainte Élisabeth de Hongrie* : Dans un vestibule de pompeuse architecture, la pieuse reine s'occupe à gagner le paradis, non point par de stériles oraisons, mais par des actes de vraie charité. Les rois de France guérissaient les écrouelles; il paraît que les rois de Hongrie étaient médecins d'un autre mal : sainte Élisabeth, puisqu'il faut appeler les choses par leur nom, lave et panse des teigneux. Ce sujet réunissait merveilleusement les deux manières extrêmes de Murillo : la misère sale, dé-

guenillée et vermineuse de ses petits mendiants; la grandeur simple, noble et sublime de ses saints. De là naît aussi le charme d'un perpétuel contraste et d'une haute moralité. Ce palais converti en hôpital; d'un côté, ces dames de la cour, belles, fraîches et parées; de l'autre, ces enfants souffreteux et rachitiques, qui se grattent, qui déchirent de l'ongle leurs poitrines sans vêtements et leurs têtes sans cheveux, ce paralytique porté sur des béquilles, ce vieillard qui étale les plaies de ses jambes, cette vieille accroupie dont le profil décharné se dessine si nettement sur un pan de velours noir; là, toutes les grâces brillantes du luxe et de la santé ; ici, tout le hideux cortége de la misère et de la maladie; puis, au milieu de ces extrêmes de l'humanité, la charité divine qui les rapproche et les réunit. Une jeune et belle femme, portant sous le voile de nonne la couronne de reine, éponge délicatement la tête impure qu'un enfant couvert de lèpre lui présente au-dessus d'une aiguière d'argent. Ses blanches mains semblent se refuser à l'œuvre que son cœur ordonne, sa bouche frissonne d'horreur en même temps que ses yeux se remplissent de larmes : mais la pitié a vaincu même le dégoût, et la religion triomphe, la religion qui commande l'amour du prochain. Dans ce tableau, l'ordonnance de la scène est magnifique; chaque détail concourt avec bonheur à l'ensemble ; chaque personnage, admirable en soi, sert encore à faire valoir les autres. On ne désire rien de plus, rien de moins, rien d'autrement, et l'on croirait, tant cet ensemble est parfait, que le moindre changement dût en gâter l'harmonie et détruire l'effet général. Les attitudes, nobles ou grotesques, sont également variées et naturelles; les expressions de la pitié ou de la douleur, pleines d'énergie et de vérité ; le dessin, d'une hardiesse et d'une pureté qui défient toute censure ; la couleur, de cet éclat magique dont seul, en Espagne, Murillo eut le secret.

Parmi toutes les œuvres de Murillo, la *Sainte Élisabeth* (*Santa Isabel de Hungria*) est celle que la voix presque

unanime de ses admirateurs proclame la plus grande et la plus parfaite. Je crois aussi qu'elle est la meilleure de ses compositions par la hauteur du style, l'arrangement des parties, le sens de l'ensemble ; et j'ajouterai, pour être compris, qu'elle me paraît la plus *italienne*, la plus propre à être traduite sans désavantage par la gravure. Mais ce magnifique ouvrage a souffert ; il est frotté et dégradé en quelques parties. D'ailleurs (pourquoi n'oserais-je le dire ?), en me rappelant qu'il est de Murillo, je ne trouve pas que le travail de la main y soit pleinement égal à celui de la pensée. Si Murillo n'a jamais mieux composé, il a mieux peint quelquefois. La *Sainte Élisabeth* n'offre clairement aucune des trois manières, *froide*, *chaude* et *vaporeuse*, qu'il employait suivant les sujets ; elle semble un compromis entre les deux premières, et c'est dans les deux secondes que Murillo se montre tout entier, que son pinceau plus libre règne plus souverainement.

Je puis, par bonheur, fournir aussitôt la preuve de cette opinion. Dans l'Académie même, à côté de la *Sainte Élisabeth*, sont deux autres tableaux où, comme coloriste, Murillo s'est élevé à la dernière puissance de son talent. Ceux-ci, d'après Cean-Bermudez, furent commandés par un chanoine nommé don Justino Neve, pour l'église de *Santa-Maria la Blanca*, à Séville, ce qui explique leur forme cintrée ; ils s'encadraient probablement dans une voûte. Murillo les peignit en 1665, dans sa quarante-huitième année. Ces tableaux furent apportés à Paris, avec la *Sainte Élisabeth*, lorsque Napoléon réunissait au Louvre les plus riches dépouilles de l'Italie, des Flandres et de l'Espagne. Ce fut à Paris que pour leur rendre la forme carrée, on ajouta des angles dorés où sont tracés des inscriptions et des plans d'édifices.

Le sujet de ces deux célèbres pendants est la *Fondation de l'église Sainte-Marie Majeure* à Rome, ou plutôt l'événement miraculeux auquel la légende attribue cette fondation. Dans le premier tableau, se voit le songe du patricien

Jean et de sa femme, que Murillo, malgré le millésime de l'inscription (l'année 852), habille des costumes de son temps. Surpris par le sommeil descendu d'en haut, comme si le Morphée de la mythologie eût secoué ses pavots sur leurs têtes, ils se sont endormis, assis et vêtus, dans leur appartement. Un petit chien bichon dort aussi sur le pan de robe de la patricienne. Des nuages blancs s'avançent dans les ténèbres, et l'apparition luit tout à coup aux yeux fermés du couple, à qui le même songe apparaît : c'est la Vierge, debout, et tenant l'enfant-Dieu dans ses bras, qui montre du doigt, par une fenêtre, la place où doit s'élever l'église qui lui sera consacrée. Le second pendant renferme un double sujet : à gauche, et de grandeur naturelle, le même patricien et sa femme racontent leur commune vision au pape Liberio, assis sur l'antique *sella gestatoria;* à droite, dans le lointain, une longue procession va reconnaître et marquer la place désignée par Marie pour l'érection de son nouveau temple.

Comme tous les Espagnols, qui sont, à la différence des Italiens, plus *naturalistes* qu'*idéalistes*, plus attachés à la réalité qu'à l'invention et au vrai qu'au beau, qui représentent par des objets visibles jusqu'à la pensée intérieure, Murillo, quoique le plus poétique d'entre eux, n'a jamais recours aux symboles, aux allégories ; il va droit au fait, même dans les sujets où le fait semble manquer. S'il veut peindre un saint en extase, il représentera l'extase même du saint, l'apparition qui n'est que dans son esprit exalté ; il montrera le ciel ouvert, ses habitants, sa lumière, ses pompes et ses spectacles. De même ici, le songe prend un corps, et la vision des époux endormis brille aux yeux du spectateur de tout son échat miraculeux. C'est dans ces hardiesses étonnantes, dans ses prodigieuses difficultés, que Murillo excelle et triomphe. Toutes ses *Extases*, toutes ses *Visions*, je l'ai déjà dit, sont autant de chefs-d'œuvre. Mais aucune d'elles, pas même l'immense *Saint-Antoine de Padoue*, de Séville, ne surpasse la *Fondation de Sainte-*

Marie Majeure. Les deux pendants qui composent ce sujet, ou du moins le premier tout entier, et, dans le second, la procession lointaine, c'est-à-dire les parties traitées dans le genre chaud et vaporeux, sont de la plus excellente manière de Murillo, et marquent bien le point extrême où s'est élevé son talent de coloriste. Ces deux tableaux merveilleux, adorables, dont la vue fascine et enchaîne, sont appelés communément, soit *los Medios Puntos* de Murillo, soit le *Miracle du Gentilhomme romain* (*el Milagro del Cavallero romano*). Je propose que, mêlant en une seule ces deux appellations diverses, on les nomme désormais le *Miracle de Murillo*.

Après cela, que citerai-je pour engager tout voyageur ami des arts à visiter pieusement l'Académie de Madrid? J'ai dit maintenant ses principales richesses. Cependant, pour achever la liste des Espagnols, je ne puis omettre ni Carreño, auteur d'une belle *Madeleine* et d'une grande copie du *Spasimo* de Raphaël, qui deviendrait bien précieuse si elle était portée loin de l'original [1], — ni Goya, dont j'ai tâché tout à l'heure, dans la revue du *Músco nacional*, de caractériser la manière originale et fantasque. Il a cinq ouvrages à l'Académie : une *Dame* (que l'on croit la duchesse d'Albe) en habits de *maja* andalouse, étendue sur un lit, et quatre petits pendants, un *Auto-da-fé*, une *Procession du Vendredi-Saint*, une *Course de Taureaux*, une *Maison de Fous*. La *Maja* est un portrait plein de grâce, de vigueur et de vérité; les quatre pendants sont des fantaisies charmantes, spirituelles, animées, de sa meilleure époque, et surpassant ses eaux-fortes elles-mêmes de toute la supériorité de la peinture.

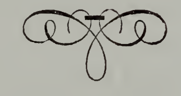
Quand on a longuement contemplé et admiré tout à son aise les vingt tableaux de l'Académie, on ne peut refuser

1. La vue de cette copie, faite avant la fin du XVIIe siècle, prouve sans réplique qu'il ne faut point attribuer à la restauration nécessaire que subit à Paris le *Spasimo* les tons briquetés qui déparent un peu ce merveilleux chef-d'œuvre.

un dernier regard de curiosité, un dernier mouvement d'admiration, à une longue série de figurines en pâte coloriée, dans le genre de celles qui nous viennent de Malaga, de Grenade, de Valence, mais plus grandes par la dimension, car elles sont à peu près du quart de nature, et surtout par la perfection du travail. Œuvre d'un certain Juan Ginès, de Valence, mort il y a peu d'années, cette série se compose de quarante à cinquante groupes représentant divers épisodes du *Massacre des Innocents*. Il y a là une invention en quelque sorte inépuisable, beaucoup de variété dans les détails, une énergie singulière, étonnante, et enfin une vérité à laquelle on ne peut reprocher que d'être trop complète, car, à cause des couleurs dont ils sont badigeonnés, ces groupes ressemblent trop à des figures de cire. Ils montrent toutefois, par leurs évidentes qualités, que la statuaire eût pu suivre, en Espagne, la marche et les progrès de la peinture, si, depuis Berruguete et Becerra, et, sauf quelques rares ouvrages d'Alonzo Cano, elle n'avait été complétement abandonnée. Les artistes, ou plutôt les artisans espagnols se sont bornés à la sculpture en bois, à la sculpture d'ornements, et aux figurines en terre cuite. Depuis Alonzo Cano, l'on ne trouve à citer que le groupe de Daoiz et Velarde (les deux principales victimes du 2 mai 1808), ouvrage d'un jeune artiste contemporain, nommé Antonio Solá, mort avant l'âge de la maturité. Ce groupe est au musée du Prado, dans les salles de sculpture, et si je n'ai parlé ni de lui, ni d'aucun des autres objets que renferment ces salles, c'est qu'à côté des galeries de peintures, elles sont si pauvres, si dépourvues, si honteuses, que le plus sage parti était de n'en rien dire [1]. Ce ne sont pas des statues qu'il faut aller voir à Madrid; ce ne sont pas non plus des dessins ou des gravures : ce sont des tableaux. Si, dans ce pays, la statuaire est à peu près nulle ; si l'archi-

1. Le *Múseo del Rey* ne possède qu'un seul antique digne d'attention : le *Faune* portant un chevreau.

tecture n'offre que de rares monuments, et sans caractère; si la musique est plutôt un goût populaire qu'une science largement cultivée, en revanche la peinture s'y montre tellement riche et tellement grande, qu'elle suffit à consoler de ce qui manque, et que, même seule, elle représente dignement l'art tout entier.



L'ALHAMRA.

J'ai grand' peur qu'à la vue de ce titre, bien des lecteurs ne s'écrient avec impatience : « Encore l'Alhamrâ ! encore Grenade ! Eh ! mon Dieu, il n'y a pas un touriste chevauchant à travers l'Espagne qui n'ait été toucher barre au vieux château des rois maures, et qui ne se soit cru, au retour, dans le devoir et le droit de nous donner son mot sur cette huitième merveille du monde. Nous la savons par cœur. » C'est précisément ce que je me disais, en faisant, un peu tard, comme tout le monde, en allant voir l'Alhamrâ ; je croyais bien que jamais il ne me prendrait fantaisie d'ajouter *mon mot* à tant de descriptions et de récits ; je me faisais, par avance, défense formelle, absolue, d'étendre jusque-là le cercle déjà trop vaste des travaux dont l'Espagne m'a fourni le sujet. Cependant, quand j'ai vu de mes yeux, quand j'ai foulé de mes pieds ces débris célèbres, l'hésitation, le regret, ont combattu ma résolution anticipée. Et maintenant que le souvenir, plus puissant peut-être et plus impérieux que la vue réelle, me ramène fréquemment, comme en un songe doré, à ces lieux si dignes de leur renommée, j'éprouve le besoin d'être relevé d'un vœu téméraire. Je me dis qu'en commettant la faute où tant d'autres avant moi sont tombés, j'ai du moins la même excuse, le même droit à l'indulgence, et que, sur un si grand nombre, le dernier pécheur n'est guère plus coupable que l'avant-dernier ; je me dis aussi qu'en fuyant toute redite, en écartant tout souvenir des pensées et des opinions d'autrui, en restant soigneusement renfermé dans ses propres impressions, l'on peut offrir au lecteur le plus fatigué de suivre tant de pèlerins sur la même route, quelque point

de vue nouveau qui le console d'avoir une fois de plus recommencé le voyage ; ajoutant avec le fabuliste :

Et ce champ ne se peut tellement moissonner,
Que les derniers venus n'y trouvent à glaner.

Je veux du moins promettre une si grande modération de voyageur et de conteur, que je parlerai seulement de l'objet dont le nom magique est en tête de cet écrit. Certes, il y a bien quelque générosité à faire le sacrifice complet d'un itinéraire, sinon de Paris aux Colonnes d'Hercule, au moins de Madrid à Grenade, à travers le paradis terrestre d'Aranjuez, les plaines désolées de la Manche, la chaîne de la Sierra-Morena, vraies et naturelles frontières entre le Nord et le Midi, enfin la Sierra de Martos, l'une des contrées les plus pittoresques de l'Andalousie. Une fois à Grenade, le sacrifice devient plus grand et plus pénible. Quoi ! pas un souvenir d'histoire sur l'antique Illiberis, la ville des Phéniciens, devenue colonie et cité romaine, puis appelée par les conquérants arabes la *Crème du Couchant* (Garbnata) ! pas la moindre description de cette ville célèbre, si heureusement étendue en amphithéâtre sur le versant circulaire de plusieurs collines, au pied de la Sierra-Nevada, la montagne aux neiges éternelles, en face de sa riche et spacieuse *Vega* (plaine cultivée), que fertilisent les deux rivières sorties de son sein, comme de deux bienfaisantes mamelles, le clair Genil et le Darro qui roule des sables d'or ! Quoi ! pas même nommer sa vieille place de Vivarambla (aujourd'hui place de la Constitution), où se donnaient jadis les brillants tournois des Maures, où se firent ensuite les sombres *autos* de l'inquisition ; — sa place plus moderne *del Campillo*, qu'occupe le théâtre bâti par les Français dans un moment de loisir, au milieu de la guerre de l'indépendance, ayant, d'un côté, le monument expiatoire élevé à l'infortunée et vaillante Mariana Pineda, morte sur le gibet, victime de la tyrannie royale, comme

Lascy, Porlier, Riego, Torrijos; de l'autre, la colonne érigée au grand acteur Isidoro Maiquez par une noble famille d'artistes; — son vieux palais de Batahubi, devenu caserne de cavalerie, mais qui a conservé ses toitures de bois sculpté et ses curieuses colonnes torses de marbre gris-violet; — son Zacatin, le quartier du commerce, petit Palais-Royal des Maures, ayant toujours ses boutiques orientales; — sa chancellerie et son archevêché; — ses vingt-six églises et ses quarante couvents; — son dédale inextricable de petites rues larges d'une aune, dont les paniers d'un âne frottent les deux murailles; — enfin sa magnifique promenade (*la Alameda*), qu'ombragent des arbres gigantesques aux rameaux entrelacés, que parfument d'épaisses allées de fleurs aux couleurs vives, aux aromes puissants, que rafraîchissent des eaux claires et murmurantes, tombant en nappes du haut de la *fontaine des Grotesques*, ou lancées en jet par la *Bombe*, jusqu'à la cime des arbres touffus!

Si j'avais parlé des choses, j'aurais dit aussi quelques mots des hommes; car je ne suis pas de ceux qui croient que, dans la description d'un pays, il n'est permis d'oublier que les habitants. J'aurais donc montré dans Grenade une petite société polie, distinguée, prévenante, hospitalière, puis un peuple demeuré plus sauvage que celui de nulle autre grande cité, et conservant depuis trois siècles et demi des habitudes si querelleuses, des mœurs si féroces, que, sur une population qui n'atteint pas 75,000 âmes, la statistique judiciaire compte presque un meurtre par jour. Mais j'ai promis de tout passer sous silence, hommes et choses, mœurs et monuments. Il faut tenir parole. Je demanderai grâce seulement pour la cathédrale, ou du moins grâce pour moi, si je fais une rapide mention de la métropole chrétienne, trop oubliée par les visiteurs des palais musulmans.

Rebâtie sous Philippe II à la place ou à la suite d'une antique église, la cathédrale de Grenade est un grand et somptueux édifice, dont l'architecture solide, imposante,

grandiose, rappelle complétement le style italien de la Renaissance, succédant au gothique. On y retrouve, comme style, le *Duomo* de Florence et le Saint-Pierre de Rome. La façade est noble et haute, le chœur vaste et dégagé, la coupole large et hardie. De nombreuses chapelles latérales offrent une quantité de riches retables, de mausolées en marbre, de précieux vitraux, plus vieux que l'édifice où ils sont encadrés; et deux orgues magnifiques sont placées face à face, sous les hautes nefs du chœur, pour mêler leurs grandes voix aux jours de fête, et chanter de formidables duos. Quant aux tableaux, il n'y a guère que des copies d'ouvrages connus. Je croyais au moins qu'un célèbre enfant de Grenade, Alonzo Cano, qui fut seize ans chanoine prébendé (*racionero*) du chapitre métropolitain, et qui mourut dans sa ville natale, aurait laissé quelque ouvrage d'élite dans cette cathédrale, où il est enterré. Mais je n'ai découvert, presque hors de la vue tant il est haut perché, qu'un petit tableau de sa main, représentant une *Voie des douleurs*, que les Espagnols appellent une *Rue d'amertume* (calle de amargura).

La plus curieuse et la plus intéressante partie de la cathédrale de Grenade est une ancienne chapelle de style gothique, appelée chapelle royale (*Capilla real*), et fort antérieure à l'édifice principal, auquel elle est restée adossée et jointe, précisément comme la chapelle de Henri VII à l'abbaye de Westminster. Là sont deux tombeaux célèbres. Dans l'un reposent les rois catholiques, Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon, dont le mariage réunit toute la Péninsule en une seule monarchie; dans l'autre, leur fille Jeanne la Folle et son mari Philippe le Beau, d'Autriche, père et mère de Charles-Quint, à qui leur commun héritage donna l'empire d'Allemagne avec le royaume des Espagnes et des Indes. Ces tombeaux, élevés tous deux par ordre de Charles-Quint, sont tous deux en marbre blanc sculpté, et portent les images des deux couples fameux dont ils enferment la royale poussière. Le premier est un socle

solide, auquel sa base élargie sur le sol donne un air de force et de durée. L'autre est plus délicat, plus fin, plus coquet, mais moins majestueux et moins grand. Le style de ces tombeaux se trouve ainsi d'accord avec la vie et la renommée des personnages qui semblent couchés là sur leur dernier lit de parade. En regardant ces fastueux sépulcres avec des yeux d'artiste, on ne peut manquer de les comparer, par le souvenir, avec les tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, qui sont à Notre-Dame de Bruges, puis avec ceux des ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi et Jean sans Peur, qu'on a tirés de l'ancienne chartreuse de Dijon pour les placer dans le musée de cette ville. Il serait intéressant d'établir un parallèle artistique entre ces six tombeaux, français, flamands et espagnols, faits pour les princes de la même famille et dans l'intervalle d'un siècle et demi. Quant à moi, je donne sans hésiter la préférence aux tombeaux de Grenade sur ceux de Bruges, et aux tombeaux de Dijon, les plus anciens, sur ceux de Grenade. Ces derniers eurent longtemps l'avantage d'occuper une belle et vaste chapelle, dont les murailles, le pavé, la voûte étaient entièrement de pierre noire, sur laquelle de fins linéaments d'or marquaient les piliers, les voussures et les pendentifs. Au milieu de cet entourage grave et solennel se détachaient seuls les blancs mausolées. Mais MM. les chanoines ont trouvé, il y a peu de temps, que la chapelle royale était ainsi trop lugubre, et, pour se récréer les yeux, ils l'on fait badigeonner de haut en bas à la chaux vive. Maintenant tombeaux, pavé, voûte, murailles, tout a pris la même couleur, le même air de fête, et sur la blancheur commune, on ne voit plus se détacher que les noires soutanes du canonicat.

Cela dit, en passant devant la cathédrale de Grenade, hâtons-nous de monter au Capitole des Maures.

Tandis que nous suivons dans ses sinueux détours et sa

pente rapide l'antique rue de *Los Gomelès*, lorsque nous atteignons les dernières maisons de la haute ville, et que déjà, n'ayant plus d'autre horizon que l'azur foncé d'un ciel immuable, nous voyons se dresser devant nos yeux, sur nos têtes, les *Tours vermeilles* (*las Torres bermejas*), plus anciennes que la conquête arabe, et qu'élevèrent les Romains, — ou peut-être les Carthaginois, — ou peut-être les Phéniciens; — nous pouvons, en manière de préface historique, nous demander quelle est l'origine de ce château de l'Alhamrâ, par qui et dans quelle époque il fut fondé. Il y a sur ce point incertitude et débats. Quelques-uns croient que l'Alhamrâ est un des premiers ouvrages que les Arabes vainqueurs aient élevés sur la terre d'Espagne, leur récente conquête; il serait alors contemporain de la mosquée de Cordoue, et sa fondation, par les premiers califes omméyades, remonterait à la fin du VIII[e] siècle. D'autres, au contraire, passant à la date extrême, affirment qu'il ne fut bâti que sous les derniers rois maures, au temps des Abencérages et des Zégris, de la reine Zoraya et du roi Boabdil (Abou-Abd-Allah, el Zaghir, que les Espagnols appellent *el rey Chico*), vers la fin du XV[e] siècle. Ces deux opinions sont également fausses. L'Alhamrâ n'est pas un ouvrage des Arabes proprement dits, mais des Maures, par qui furent détruits les Arabes en Espagne, comme ils le furent par les Turcs en Syrie ; et, pour l'élever, les Maures n'ont pas attendu le moment de leur chute. Je tiens pour un point d'histoire parfaitement avéré que l'Alhamrâ fut originairement construit, dans la seconde moitié du XIII[e] siècle, par le premier des walis de Grenade qui pût s'appeler roi, Mohammed-Ebn-al-Hamar, nommé communément *Al-Hamar*, ou *le Rouge*. Voici, en quelques mots, les preuves de cette opinion intermédiaire.

En 1245, le califat de Cordoue était renversé, et la domination des Berbères africains avait dès longtemps remplacé celle des Arabes de l'Yémen. Après la dynastie

des Almoravides et celle des Almohades (*Al-Morabethyn* et *Al-Moahédyn*), qui avaient successivement occupé le trône depuis la destruction des Omméyades (*Beni-Ommeyah*), l'empire musulman s'était morcelé par un déchirement général, et chaque wali ou gouverneur de province avait pu s'ériger en maître de son gouvernement. A la faveur de ces dissensions intestines, les chrétiens poussaient aisément le travail séculaire de la reprise de leur territoire. D'un côté, Jacques d'Aragon (Jayme el conquistador) avait enlevé aux Maures les Baléares et Valence, un instant occupée par le Cid cent cinquante ans plus tôt; de l'autre, saint Ferdinand de Castille s'était emparé de la grande Cordoue par un audacieux coup de main de ses capitaines Domingo Muñoz et Alvaro Perez; puis de Murcie et de Carthagène; puis il avait mis le siége un moment devant Grenade, et il allait porter enfin tous ses efforts contre Séville, où s'étaient réfugiées les populations musulmanes que chassaient devant eux les chrétiens. Al-Hamar était alors wali de Grenade et de Jaen. Enveloppé par les conquêtes du roi de Castille, qui, depuis un an, bloquait cette dernière place, il prit un parti désespéré comme sa situation. Il rendit Jaen aux Espagnols, et mit Grenade sous la suzeraineté de Ferdinand, dont il se déclara tributaire et vassal. En cette qualité, Al-Hamar dut amener son contingent de troupes à l'armée chrétienne, et il rendit à son suzerain de signalés services pendant le siége de Séville. Ce fut lui qui enleva le château fort d'Alcala-de-Guadaïra, qui défendait les approches de la cité; ce fut par ses conseils que l'amiral Ramon Bonifaz, après avoir forcé l'entrée du Guadalquivir avec la flotte espagnole, détruisit le pont de bateaux qui liait la ville au faubourg de Triana, en jetant sur ce pont deux gros vaisseaux lourdement chargés que poussaient le vent et la marée. Quand Séville eut capitulé (23 novembre 1248), et tandis que l'armée castillane, après son entrée triomphale dans cette cité, vide de ses habitants, prenait encore Xerez, Cadix et les Algarves, Al-Ha-

mar revint à Grenade pour recevoir et distribuer, dans ce commun asile, les populations musulmanes que les chrétiens y refoulaient du reste de la Péninsule. Ce fut entre l'époque du renouvellement de son traité d'alliance avec Alphonse le Savant (1264), et celle de sa mort (1273), alors que de tous ces débris il formait le royaume de Grenade, dernier débris et dernière forme de l'empire arabe en Espagne, qu'il fit construire, pour sa résidence royale, le magnifique Alcazar de l'Alhamrâ. Je crois même que le nom qui fut donné à cette résidence (*Al-Kasr-Al-Hamrâ*) signifie moins le *Château Rouge*, à cause de la couleur briquetée des tours et des murailles de son enceinte, que le *Château du Rouge*, en mémoire de son fondateur. Al-Hamrâ est, en effet, le même mot qu'Al-Hamar, mis au neutre. Les successeurs de ce premier roi de Grenade, qui secouèrent ensuite les liens de vassalité, et défendirent deux cents ans leur petit État contre la Castille et l'Aragon, durent sans doute ajouter, changer, renouveler quelques parties de l'édifice primitif. Mais c'est bien certainement vers 1270, et par Mohammed-Aben-Al-Hamar que l'Alhamrâ fut fondé [1].

Cet Alcazar des Mores était tout ensemble la forteresse et le palais de leurs rois [2]. Il embrasse, de ses fortifications, de ses jardins et de ses édifices, tout le plateau de la plus haute des trois collines appelées *Sierra del Sol*, au pied desquelles Grenade est étendue. L'un des sommets parallèles est occupé par le Généralife (Al-Djénéah-Al-Aryf, *le Jardin agréable*), autre palais avec d'autres tours et d'autres jardins, espèce de maison de plaisance des rois mores,

1. Voir mon *Histoire des Arabes et des Mores d'Espagne* t. I, p. 306 et suiv.

2. «.... Je retrouvais là le génie du Coran.... Au dehors les batailles, les assauts, les vigies, les sentinelles sur les plates-formes.... Au dedans les jardins, les eaux vives, les ombrages, les colonnades, les pavillons des houris. Tel l'ami d'Allah, revêtu de fer et la visière baissée, enferme dans son cœur des trésors de volupté et d'amour. » (Edgard Quinet).

qui n'était séparée de leur Al-Hamrâ que par un vaste et profond ravin, plein de verdure, d'ombre et de fraîcheur. En arrivant au haut de la rue de *Los Gomelès*, à la porte des Grenades, qui s'ouvre dans la première enceinte, le voyageur est averti, par une inscription gravée sur la pierre, qu'à cette porte commence la juridiction de *la real fortaleza de la Alhambra.* La royale forteresse a effectivement son gouverneur (je veux dire son *alcayde*) et sa garnison, composée de sept invalides, dont le plus jeune a déposé le mousquet après la fameuse guerre *des Oranges*, où le prince de la Paix gagna son nom. La porte franchie, on croit arriver aux jardins suspendus de Babylone. Sur ce sommet, à cette hauteur, où l'on ne trouve, en Espagne, que des crêtes pelées, rocailleuses et stériles, apparaît tout à coup une végétation si magnifique et si robuste, que les fleurs sont des arbrisseaux et les broussailles des hautes futaies. Il y a, par exemple, des allées de lauriers roses et de lauriers blancs (*adelfas*), mêlant quelquefois les fleurs des deux nuances sur la même tige, où l'on peut se promener à l'ombre comme sous une haute charmille. Cette merveille des richesses végétales de la plaine transportées sur la montagne, est due à une autre merveille : des eaux vives, limpides, abondantes, jaillissent et courent de toutes parts. A chaque croisière se dresse une fontaine, à chaque allée coulent des ruisseaux murmurants, où, trempant leurs pieds pressés, les arbres entretiennent l'éternelle fraîcheur de leurs cimes touffues. Il ne faut pas croire que ces eaux montent péniblement dans des tuyaux de fonte, le long des flancs de la colline, poussées par l'effort artificiel de quelque machine de Marly. Leur cours est naturel, et, pour arroser les hauts jardins de l'Alhamrâ, elles tombent d'un réservoir encore plus haut placé, des sommets toujours blancs de la Sierra-Nevada. C'est enfin de la neige fondue, et les canaux d'irrigation s'alimentant comme les fleuves qu'enfantent les glaciers des Alpes, plus la chaleur est forte et le soleil ardent, plus alors l'eau coule abondante,

plus la terre est trempée et l'air rafraîchi. De ces jardins merveilleux, promenade du matin pour les habitants de Grenade, qui font de la *Alameda* leur promenade du soir, je me borne prudemment à donner l'explication; quant à les décrire, je me récuse. Pour faire mieux que l'imagination du lecteur, pour la promener délicieusement dans cet Éden humide, verdoyant et fleuri, il faudrait la plume du grand écrivain qui sait raconter la vie mystérieuse des légumes d'un potager, qui sait entendre et répéter le concert silencieux des fleurs d'un parterre [1].

Les détours de longues allées tournantes conduisent par une douce montée à la seconde enceinte, au véritable Alcazar, dont les jardins sont comme l'élégante avenue. Au-dessus de la vaste fontaine élevée en l'honneur de Charles-Quint par le second marquis de Mondejar, don Luis de Mendoza, s'ouvre, à travers une grosse tour carrée, la porte appelée, depuis ses fondateurs, porte du Jugement. C'est le premier monument d'architecture moresque. Là se rencontre le cintre outre passé de l'Orient, ou croissant renversé, la double fenêtre, haute et mince, semblable à deux meurtrières accolées, la fine colonnette, sans fût ni chapiteau. On se croirait, en montant les degrés tournants du seuil, transporté par un pouvoir magique dans le monde oriental, si, au-dessous de la *clef* et de la *main* symboliques, images du *livre qui ouvre les portes du monde*, ne se trouvait dans sa niche une image de la Vierge, et, si, plus bas encore, n'étaient rangés sur un râtelier de corps de garde les sept fusils rouillés de la garnison.

La porte du Jugement, ou plutôt le petit château fort qui protégeait l'entrée de l'Alcazar, fut construite par le septième roi de Grenade, Youzef-Abou'l-Hedjadj, qui monta sur le trône en 1333; et je ne dis pas construite comme font les rois, par la main de leurs architectes, mais par lui-même, car Youzef, comme le grand Abdérame,

1. Mme George Sand, dans le roman de *Consuelo*.

fondateur du khalyfat et de la mosquée de Cordoue, fut l'architecte de tous les monuments qu'il a laissés. Grand légiste aussi, occupé tout son règne à rendre un sens clair et précis aux diverses lois qu'avaient obscurcies les subtilités des imams et des khatybs (prédicateurs), ce prince avait établi dans cette tour avancée, dans ce parloir de son château, la salle du jugement, où il donnait audience et rendait la justice en personne, comme saint Louis sous l'arbre de Vincennes. Pontife, roi et magistrat suprême, dans la grande UNITÉ créée par Mahomet, n'ayant que *le Livre* (*Al-Koran*, mot à mot *la Lecture*) pour loi religieuse, politique et civile, pour évangile, pour charte et pour code, réglant les croyances, les actions, les différends de ses sujets, le khalyfe, ou tout autre chef d'un peuple chez qui le mot *juste* renfermait tous les éloges, devait personnellement maintenir l'orthodoxie des imans, docteurs de la loi, résoudre les doutes judiciaires des kadys, écouter les plaintes de tout opprimé. Donner audience, rendre la justice, était donc pour le commandeur des croyants (*Emyr-Al-Moumenyn*) un devoir sacré, irrémissible: c'était aussi l'un des priviléges de la souveraineté, comme la *khotbah*, ou prière spéciale pour le prince, que récitaient les khatybs de toutes les mosquées, comme la *zakah*, ou dîme du khalyfe, comme le *tiraz*, ou droit exclusif de porter ses noms et surnoms tissés dans l'étoffe de ses vêtements. Cette tour de Youzef ajoute son témoignage encore vivant à celui des historiens passés sur cet usage constant des souverains arabes, et prouve ainsi, comme l'a dit un grand poëte, qu'un monument est une *chronique de pierre*.

La porte du Jugement donne accès sur une assez vaste cour intérieure, sur une esplanade qu'on appelle place des Citernes (*de los Algibes*). Là, l'étonnement et l'admiration qu'avait causés la vue des jardins de l'Alhamrâ, entretenus avec quelque soin, et celle de la première construction moresque, se changent en tristesse et en dégoût. On ne peut se faire une idée de l'abandon, du désordre, de la

destruction dont cette cour donne le spectacle. Un terrain inégal, labouré, encombré de débris, des pans de murailles en ruines, d'horribles masures adossées aux antiques constructions qu'elles salissent et déshonorent, voilà ce qui frappe d'abord les yeux. On rencontre ensuite des troupes d'ânes qui, de la ville apportent les provisions, ou qui reportent à la ville de grosses jarres d'eau fraîche ; là quelques groupes d'enfants qui polissonnent à l'ombre des murs et brisent les bas-reliefs à coups de pierre ; ici quelques hideuses familles de *gitanos* (bohémiens), demi-nus, hâves, basanés, fauves de teint et de regard, accroupis et mêlés dans un coin, faisant mutuellement la chasse sur leurs têtes échevelées, Mais ânes, polissons, *gitanos*, tout cela n'est rien encore, tout cela peut se souffrir et se pardonner. Hélas ! l'Alhamrâ n'est pas seulement un palais et une forteresse, c'est encore un *presidio*, un bagne, une prison de galériens. En quelque part qu'on aperçoive un groupe d'hommes travaillant, soit à la culture du jardin, soit à la réparation des bâtiments, on entend le lugubre cliquetis des chaînes qui étreignent ces malheureux de la ceinture aux pieds.

Si l'on ne rencontrait sur son passage la gracieuse *porte du Vin*, l'un des plus parfaits modèle de l'architecture arabe, il faudrait se hâter de traverser, les mains sur les yeux, cette place des Citernes, et, laissant derrière soi la tour Brisée (*Quebrada*), la tour de l'Hommage (*del Homenage*), la tour de l'Arsenal (*de la Armeria*), et quelques autres des bastions carrés qui coupaient les murs d'enceinte à intervalles égaux, marcher droit à la fameuse tour de *la Vela* (de la Veillée ou Faction de nuit), qui domine toutes les autres. L'on ne saurait pourtant, arrivé au pied de cette tour, refuser un coup d'œil à la charmante citerne appelée le puits de la Forteresse (*pozo de la Alcazaba*). Par une petite margelle carrée, qui n'a pas trois pieds d'ouverture, on aperçoit, un peu au-dessous du sol, la tranquille nappe de ses eaux immobiles. Quand les poëtes parlent du miroir

des fontaines, on sent la figure de rhétorique; mais ici miroir est le mot propre; et je défie qu'on trouve dans nos salons une glace plus unie, plus limpide, plus fidèle, que le carré lumineux formé sur l'eau souterraine par l'ouverture de la margelle. Un Anglais y a fait sa barbe.

La tour de *la Vela*, carrée comme toutes les tours arabes, et plantée sur le plus haut mamelon de la Sierra del Sol, forme l'angle saillant, l'extrême limite de l'antique Alcazar. C'est à son faîte qu'est suspendue la cloche de l'arrosement (*la compana del riego*), qui se fait entendre au loin dans la plaine pour annoncer le moment et la durée des irrigations. Dans le support en maçonnerie de cette cloche, aussi connue des laboureurs de la plaine que celle du réfectoire pouvait l'être des moines, est incrustée une plaque de métal où se lit une inscription en espagnol qui rapporte la prise de possession de l'Alhamrâ par les rois catholiques, le 2 janvier 1492[1].

Quand on a franchi la petite porte basse de la tour, cachée par les larges feuilles d'un figuier, quand on a monté son petit escalier à quatre rampes, quand on arrive enfin sur sa terrasse en briques, on est saisi, ravi, ébloui par l'un des plus grands spectacles que puisse offrir aux yeux de l'homme son séjour terrestre. Pour moi, en me rappelant les pays de l'Europe que j'ai parcourus, je ne retrouve dans ma mémoire qu'une vue plus imposante encore et plus grandiose, celle que l'on découvre du couvent des Camaldules, près de Naples: encore celle-ci ne doit-elle l'avantage

1. Voici la traduction littérale de cette inscription : « Le jour deuxième de janvier 1492 de l'ère chrétienne, après 777 ans de la domination arabe, la victoire étant déclarée, et cette ville livrée aux S. S. rois catholiques, on plaça sur cette tour, comme une des plus hautes de la forteresse, les trois étendards, insignes de l'armée castillane, et les saintes bannières étant arborées par le cardinal Gonzalez de Mendoza et par don Gutierre de Cardenas, le comte de Tendilla agita l'étendard royal, tandis que les rois d'armes disaient à haute voix : Grenade gagnée (*Granada ganada*) par les illustres rois de Castille don Ferdinand et doña Isabelle. »

qu'à ce qu'elle embrasse dans son horizon prodigieux un vaste espace de mer. Au pied de *la Vela*, dans un abîme qui donne le vertige aux têtes faibles, on voit toute la ville de Grenade, étendue sous l'œil comme un plan géographique, où coulent ses rivières, où serpentent ses rues, où se dressent ses édifices, ses maisons, ses jardins, tant célébrés sous le nom de *carmenes*. En face, la longue *Vega* déroule à perte de vue ses vingt lieues de campagnes plates et riches, toutes parsemées de villages et de métairies, où des bosquets d'orangers, de citronniers, de mûriers, des plantations de cannes à sucre et des prairies humides marquent de fraîches oasis au milieu des guérets. Et pour enfermer ce merveilleux paysage dans un cadre digne de lui, à gauche la Sierra-Nevada, à droite la Sierra de Martos, élèvent leurs sombres sommets, dont la ligne fantastique se prolonge à l'infini, jusqu'à ce qu'elle se perde et s'abîme dans les vapeurs d'un horizon sans bornes.

Lorsqu'on visite Grenade au mois de juillet, ce n'est guère en plein milieu du jour, sous un soleil dévorant, qu'on va jouir, au sommet inabrité de la tour, du spectacle dont je viens d'indiquer l'étonnante décoration. Malgré le proverbe qu'aux heures de la sieste ou ne voit dans les rues qu'un chien ou un Français, un Français même ne peut s'exposer longtemps à des ardeurs suffocantes, où quelquefois un œuf cuit comme à la chaleur d'un four. C'est donc le matin ou le soir, au lever ou au coucher du soleil, qu'il fait bon s'accouder aux créneaux de la tour, et rester en extase devant la terre et le ciel. Le soir surtout, la scène est variée, changeante, et déroule lentement ses actes divers. A peine le soleil, après avoir doré de ses rayons obliques la cime des monts neigeux, et fait étinceler les vitraux des églises, disparaît derrière la noire dentelure de la Sierra de Martos, que s'allument dans la plaine de longues traînées de feux. Ce sont des amas de pailles arrachées que les laboureurs brûlent sur place après la récolte, pour préparer, par l'engrais de leurs cendres, la récolte prochaine. Ces lignes de

feux, ces tourbillons de fumée, vus à longue distance, offrent l'aspect d'une bataille rangée que de grandes armées se livreraient dans la plaine ; il ne manque à l'illusion que le bruit lointain de la canonnade. Mais un autre spectacle appelle bientôt et absorbe toute l'attention. Derrière la Sierra-Nevada, un crépuscule, léger d'abord, puis grandissant d'étendue et d'éclat, une véritable aurore enfin, précède la venue d'un nouvel astre. « On le voit s'annoncer de loin par les traits de feu qu'il lance au-devant de lui. L'incendie augmente, l'Orient paraît tout en flammes : à leur éclat, on attend l'astre longtemps avant qu'il se montre ; à chaque instant on croit le voir paraître ; on le voit enfin. Un point brillant part comme un éclair et remplit aussitôt tout l'espace ; le voile des ténèbres s'efface et tombe.... » Cette description, prise à Jean-Jacques, du lever du soleil, s'applique vraiment et sans grande exagération au lever de la lune dans les contrées chaudes de l'Espagne. Il n'y a que les pays méridionaux qui jouissent du clair de lune dans la plénitude de sa beauté. C'est à Naples qu'il faut voir l'antique sœur d'Apollon monter sur la masse obscure du château *del Uovo*, comme au faîte d'un belvédère, et déployer tout à coup, sur les flots doucement agités du golfe, son *éventail d'argent ;* c'est à Grenade aussi qu'il faut la voir s'élancer des gorges de la Sierra-Nevada, gravir les crêtes noires en roulant comme un disque de feu, puis monter majestueusement dans l'espace pour jeter sur la terre, au sein d'une nuit fraîche et reposée, l'éclat innocent d'un jour sans ardeur.

Quand on s'arrache à la contemplation du grand spectacle qu'offre la tour de la *Vela*, placée à l'extrémité de l'antique forteresse, il faut, pour arriver aux palais, élevés derrière l'abri des tours et des bastions, revenir sur ses pas, et traverser encore la place ruinée de *los Algibes*. Les premières constructions que l'on rencontre à l'autre bout de cette place ne sont pas le palais moresque, mais le palais de Charles-Quint. Isabelle et Ferdinand, à la prise de Gre-

nade, s'étaient contentés de l'alcazar de Boabdil. C'est de la demeure des rois mores qu'ils avaient fait leur demeure. C'est là qu'ils avaient décrété l'établissement de l'inquisition dans le royaume conquis, puis l'expulsion totale des juifs de toute la monarchie (30 mars 1492), deux mesures qui annonçaient assez les persécutions et l'expulsion finale des Morisques ; c'est encore là que le Génois Christophe Colomb (30 avril 1492) reçut d'eux la permission d'aller découvrir un nouveau monde. Mais Charles-Quint se montra plus exigeant que ses aïeux. Quand il visita Grenade en 1527, tourmenté de l'esprit conquérant, de l'esprit dominateur, qui ne l'abandonna pas même au couvent de San-Yuste, il voulut marquer son passage à l'Alhamrâ par une prise de possession réelle ; il se fit élever un palais sur l'emplacement de celui des Mores. Pour satisfaire ce caprice impérial, j'allais dire infernal, pour établir ce nouveau palais justement au centre de l'enceinte, il fallut d'abord faire place nette, et renverser tout ce qui gênait. On osa détruire ainsi la partie de l'antique Alcazar qui formait le palais d'hiver, et même une portion notable du palais d'été, entre autres une grande salle à droite du *Patio de los Arrayanes*, parallèle à celle des *Ambassadeurs*.

Ce vandalisme effronté, cette profanation sacrilége, que personne n'ignore et qui se montrent d'ailleurs en toute évidence, font prendre en haine l'insolent édifice du César Allemand. On s'indigne contre ces lourdes murailles carrées qui ont broyé sous leur masse les légères et fragiles constructions des Arabes ; on remercie le ciel d'avoir été juste en ne permettant point que l'impie monument s'achevât, en le condamnant à son tour aux mutilations, car ce palais de Charles-Quint est un édifice sans toiture, sans portes, sans fenêtres, sans usage, et, comme dirait la chanson populaire, *bon pour loger les hirondelles*. Cependant, si l'on parvient à oublier où est cet édifice, par qui et pourquoi il fut élevé, si on le considère en lui-même et indépendamment de toutes ces circonstances, il faut alors reconnaître

que c'est une œuvre belle, importante, et qu'elle méritait assurément l'honneur d'être terminée. C'est un bon propos hors de propos.

Pour en faire sentir l'importance, il suffit de dire que le palais de Charles-Quint est la première importation en Espagne de l'art architectural italien. Après les victoires du *Grand Capitaine*, le sac de Rome, enfin l'établissement de la prépondérance espagnole en Italie, il était arrivé, par cette espèce de phénomène si fréquent dans l'histoire, que les vaincus, plus civilisés, civilisaient les vainqueurs. Asservie par les armes espagnoles, l'Italie avait fait une irruption morale en Espagne, où elle régnait victorieusement sur les lettres et les arts. Lorsque Boscan et Garcilaso enseignaient à leurs compatriotes et faisaient passer dans la langue castillane les formes poétiques qu'ils avaient apprises de Dante, de Pétrarque et du Tasse; lorsque Berruguete, Becerra, Joanès, Ribalta, Navarrete *le Muet*, Vargas, Cespedès, rapportaient à Tolède, à Madrid, à Valence, à Séville, à Cordoue, les leçons de peinture et de statuaire qu'ils avaient prises aux grandes écoles de Florence, de Rome et de Venise ; il était impossible que l'architecture, abandonnant le moresque et le gothique, n'adoptât pas aussi le style italien de la Renaissance. Ce malencontreux palais de Charles-Quint est le premier pas fait dans la voie nouvelle. J'ai lu presque partout, hors d'Espagne, que le dessin de ce palais avait été donné à l'empereur par le célèbre Alonzo Berruguete ; mais je crois que cette assertion est erronée. Il est bien vrai que Berruguete étudia sous Michel-Ange à Florence les trois arts du dessin, et qu'il fut plus tard employé par le grand Florentin dans les travaux du Vatican ; il est bien vrai que, de retour dans sa patrie, en 1520, il fut chargé par l'empereur de commandes importantes. Mais sa part dans la construction du palais de Grenade s'est bornée à des travaux de détail, où il excellait, à des bas-reliefs et autres morceaux d'ornementation. C'est un autre architecte, Pedro de Machuca, qui a

fourni le plan général de ce palais, et qui en a commencé l'édification.

En tout cas, le style italien, le style florentin surtout, y est manifeste. Comme à l'ancien palais des Médicis (*palazzo vecchio*), comme au palais Pitti, comme dans la plupart des grandes maisons de Florence, la ville aux guerres intestines, les fondations et le rez-de-chaussée sont formés de quartiers de roches, d'énormes blocs à peine dégrossis ; et tout l'extérieur, jusqu'à l'attique qui couronne le premier étage, où se termine brusquement la construction, conserve bien le même caractère. Mais l'intérieur de ce palais inachevé prend un autre style, et présente un autre aspect. Carré au dehors, il s'arrondit au dedans, et, sur un double rang de fortes colonnes doriennes, repose une voûte circulaire d'une hardiesse et d'une solidité merveilleuses. Comme l'édifice s'arrête à cette voûte, et que le centre est une cour ronde, *sub dio*, n'ayant d'autre couverture que le ciel, on ne sait trop comment devait s'achever cet intérieur à demi construit. Beaucoup de gens s'imaginent que la cour ronde et ouverte devait rester cour, et servir à des courses de taureaux ; les spectateurs, montés sur la voûte, auraient regardé du haut d'un balcon circulaire. Mais il faudrait qu'il y eût l'espace suffisant pour un cirque, ce qui n'est pas. Je crois plutôt qu'au-dessus du rang des colonnes intérieures, devait s'élever une coupole (que les Espagnols appellent demi-orange, *media naranja*), ce qui aurait formé une imitation complète du Panthéon de Rome. On sait que Charles-Quint, après la prise de la ville éternelle, avait beaucoup admiré le vieux temple érigé à Jupiter Vengeur par Marcus Agrippa ; il lui arriva même, en le visitant dans tous ses détails, une aventure singulière que rapporte Cervantès dans son *Don Quichotte* (part. II, chap. VIII). C'était assez pour que ses architectes voulussent placer le Panthéon dans le palais impérial.

Quant aux ornements de toutes sortes, malgré les barbares mutilations qu'ils ont souffertes et qu'ils souffrent

encore à toute heure, on reconnaît aisément qu'ils étaient du meilleur goût et du plus précieux travail. Il y a surtout des bas-reliefs exécutés sur des plaques d'une espèce de marbre gris-violet, très-dur au ciseau, très-doux à l'œil, qui feraient honneur à Berruguete lui-même, et qu'on peut supposer de cet artiste éminent, resté plus grand sculpteur que peintre ou architecte. Ce sont des triomphes de Charles-Quint, qui s'y est fait représenter en Hercule, nu, avec la massue et la peau du lion de Némée, comme nous avons vu depuis Louis XIV en Apollon, avec les rayons et la lyre. Seulement le César ne s'est pas contenté de la devise du demi-dieu. Le *nec plus ultrà* des colonnes d'Abila et de Calpé lui a paru trop modeste; il en a fait *plus oultre*, écrit en français du temps sur tous les ornements de son palais, et qui est devenu, sous ses successeurs le *plus ultrà* des armes d'une monarchie où le soleil alors ne se couchait jamais.

En quittant cet étrange édifice, qu'on hait et qu'on admire, dont on déplore tout à la fois la construction et l'inachèvement, — et dans lequel on pourrait voir, comme un symbole matériel, la situation actuelle de l'Espagne, qui a renversé son vieil édifice politique, et qui, sur ces décombres mal déblayés, ne peut achever d'en construire un nouveau, — l'on pénètre enfin dans le palais moresque, dans le véritable Alhamrâ. Au fond d'une espèce d'impasse formée par une des murailles latérales du palais tudesque et par les appartements du gouverneur qui remise sa voiture sous les lambris d'une charmante petite mosquée, une porte fort commune s'ouvre dans un mur de clôture, semblable à ce que nous appelons une porte de derrière : c'est l'humble entrée qu'on a faite au somptueux Alcazar. Longtemps négligé, longtemps abandonné aux injures du temps et des hommes, à peine abrité de la pluie et de la neige par de lourdes toitures en tuiles rondes qui écrasent ses minces colonnettes, le palais d'Al-Hamar tombait en ruines. Ce sont les Français, auxquels Grenade doit aussi son

théâtre et son pont sur le Genil, qui ont fait les premières et les plus indispensables réparations. Les Espagnols ont depuis continué cette tâche nationale, et maintenant, après avoir soutenu les parties chancelantes, relevé les parties abattues, on s'occupe à remplacer, par de fidèles imitations, les parties qui manquent entièrement. Ce travail, auquel on ne peut reprocher que d'être un peu lent, après avoir été si tardif, mais dont l'habileté n'est pas moins évidente que la nécessité, se montre dès l'entrée, car c'est surtout aux endroits brutalement détruits par l'invasion de Charles-Quint qu'il faut rendre quelque harmonie avec le reste et quelque apparence du passé.

Mais avant de faire franchir au lecteur cette porte d'entrée, au milieu des ouvriers du préside, qui traînent leurs chaînes sur les antiques dalles de marbre, je dois l'avertir qu'il ne saurait attendre de moi les explications complètes et minutieuses d'un *cicerone* de profession. Ce n'est pas la plume, c'est le crayon qui peut seul donner une connaissance claire, exacte, précise, d'un monument. Je sais, et par mainte expérience personnelle, que si l'on arrive à voir de ses yeux les pays, les sites, les objets desquels on a lu précédemment des descriptions écrites, ce qui frappe d'abord, c'est la différence sensible que présente la réalité des choses avec l'idée qu'on s'en était faite. Une simple image, pour peu qu'elle soit fidèle, vaut mieux que cent pages de texte explicatif. Quand je vois un écrivain s'ingénier, s'évertuer, se mettre à la torture pour décrire des choses avec des mots, je me rappelle ce philosophe naturaliste qui s'obstinait à vouloir expliquer à un aveugle de naissance les merveilles, les bienfaits et la douceur de la lumière. « J'y suis, s'écria l'aveugle, après une magnifique exposition qu'il avait silencieusement écoutée, la lumière doit être comme le sucre. » Je renvoie donc le lecteur qui veut connaître et comprendre l'architecture arabe, aux nombreuses *Vues* de l'Alhamrâ, reproduites par le pinceau, la gravure on la photographie. Fussent-elles prises dans un keepsake

anglais, le plus incomplet des souvenirs et le plus traître des guides, elles lui en apprendraient plus que toutes les phrases d'un volume. Je me bornerai, comme je l'ai fait jusqu'à présent, aux explications que le crayon ne peut donner, et pour lesquelles il faut l'assistance des paroles ou de la plume [1].

Cette porte grossière, au fond de cette étroite impasse, donne accès au centre même du palais more, *in medias res*. On entre tout à coup dans la plus vaste des cours de l'Alhamrâ, celle qu'on nomme *patio de la Alberca* ou du réservoir, et plus communément *patio de los Arrayanes*, parce que, sur les longs côtés de son bassin en forme de parallélogramme, croissent deux larges plates-bandes d'arbrisseaux de la famille des myrtes, touffus, pressés et taillés comme des buis. On se trouve, en entrant, sous une des légères galeries qui ornent les deux extrémités de cette cour, et qui mirent dans la pièce d'eau leurs blanches colonnes et leurs arcs délicats, entre les sombres rideaux des myrtes toujours verts. A quelques pas, sur la droite, au centre de la galerie, une porte de bois richement ciselé marque la place où fut l'entrée principale du palais d'été et la communication avec les appartements d'hiver. Sans issue maintenant, cette porte est tristement fermée contre une muraille du palais de Charles-Quint, qui élève par-dessus la galerie arabe son pignon usurpateur. A gauche, est la salle des archives, où l'on garde dans un coin poudreux les restes du magnifique vase de l'Alhamrâ, si connu par la gravure et par les imitations, soit de sa forme, soit de ses ornements. En face, à l'autre extrémité de la cour, se dresse la haute tour de Comarès, qui cache dans ses flancs carrés la merveilleuse coupole de la *salle des Ambas-*

1. L'ouvrage qui me paraît le plus digne d'être recommandé pour la beauté et l'exactitude des dessins, est celui de M. Girault de Prangey, intitulé *Monuments arabes et moresques*. Il contient la Mosquée de Cordoue, l'Alcazar de Séville et l'Alhamrâ de Grenade. — Il faut consulter aussi l'ouvrage anglais de M. Owen-Jones.

sadeurs. C'est à cette salle que nous terminerons notre tournée. Continuons d'abord à marcher devant nous.

Une simple galerie, prise sur les habitations intérieures, sépare la cour du Réservoir de la célèbre cour des Lions (*patio de los Leones*), qui n'est placée, à l'égard de l'autre, ni parallèlement, ni bout à bout, mais à angle droit (_I). L'une est tournée au nord, l'autre à l'est, ce qui prouve que, pour la symétrie nécessaire, il existait au midi une autre cour (_I_), détruite par les constructions nouvelles. Cette cour des Lions est mal nommée ; elle devrait au moins s'appeler le jardin des Lions, car, autour de la fontaine qui en occupe le centre, aboutissent quatre parterres, où l'on pourrait, entre les rangs de myrtes, cultiver toutes les fleurs des chaudes latitudes. Dans ce *patio*, dont la forme est un carré long, mesurant environ trente mètres sur vingt, tout annonce la promenade d'été, tout révèle le besoin d'ombre et de fraîcheur. Comme un cloître de couvent, il est entouré, sur ses quatre faces, de galeries couvertes qui offrent à toute heure un abri contre le soleil, contre le vent ou la pluie d'orage, et, au centre de ses deux faces extrêmes, s'avancent, en retour sur le jardin, deux pavillons ou reposoirs, à jour comme le reste des galeries. Toute cette décoration intérieure repose sur de minces colonnettes en marbre blanc, que l'âge a légèrement teintées en rose. Sans base aucune, sortant du sol comme des troncs de jeunes arbres, sveltes et pliants, et s'unissant aux arceaux qu'elles soutiennent par de longs chapiteaux à trois degrés d'évasement, elles sont alternativement isolées ou doubles, et se mettent en groupes de trois ou quatre aux angles que forment, par leur rencontre, les galeries et les pavillons. Au-dessus des arcs, très-richement ouvragés, reposent de merveilleux lambris en bois, que de fines ciselures n'eussent point ornés suffisamment, car ils sont encore dorés et peints de vives couleurs. Ces lambris forment le plafond des galeries. Les pavillons, plus riches encore et plus ornés, sont couverts par de petits dômes, de petites *demi-*

oranges, dont la coupole offre le plus rare et le plus étonnant travail. La voûte, partant des quatre angles, se forme par une succession de légers pendentifs, dont les compartiments, disposés comme les alvéoles d'une ruche, et coloriés de nuances éclatantes, or, bleu, rouge, blanc, vert, ressemblent à des stalactites où se réfléchirait le prisme solaire.

Sur les bords des allées du jardin, quand on fait *jouer les eaux* pour quelque solennité ou quelque visiteur de haute volée, jaillissent une infinité de petits jets d'eau, d'une telle ténuité, qu'on dirait une pluie sortant de terre au lieu de tomber du ciel. Cette rosée factice, qui part et s'arrête à volonté, sert autant à jouer des niches innocentes qu'à rafraîchir le sable et les myrtes des allées. Tous les petits conduits souterrains où elle s'alimente aboutissent à la fontaine des Lions, placée au centre du jardin. Une vasque élégante, d'où s'élance une gerbe de jets, pose sur les croupes réunies de douze lions de pierre, dont les gueules versent aussi douze sources alentour. Je les appelle lions pour me conformer au nom que la tradition leur a donné, car ce sont des animaux de fantaisie, des êtres qui manquent à la création, des chimères, des monstres. Personne n'ignore que, pour purger à jamais sa religion des idolâtries qu'il reprochait aux sectateurs du Christ, pour maintenir dans toute sa pureté son dogme fondamental de l'unité de Dieu, Mahomet, le plus terrible des iconoclastes, avait défendu la représentation de tout être vivant. Cette défense, qui anéantissait la peinture et la statuaire, n'a laissé qu'un art aux musulmans, l'architecture. A peine leur fut-il permis, et seulement en certaines contrées, en Afrique, de représenter dans des imitations grossières des animaux nuisibles, tels que les rats, les serpents, les scorpions, mais en manière de talismans, d'amulettes, et pour les éloigner des habitations ou des temples. Les lions de l'Alhamrâ, manifeste violation des lois du Koran, montrent en quelle enfance était resté l'art de la sculpture chez les imitateurs des idolâtries

chrétiennes. Certes, si les palais d'Al-Hamar ou de Youzef eussent été construits au pied de l'Atlas, on prendrait ces lions pour des talismans.

Il ne faut pas, d'ailleurs, perdre de vue que, pendant tout le moyen âge, et chez les chrétiens, les animaux demeurés images symboliques, ne furent que des éléments de décoration d'architecture; et certes, comme simples ornements d'une fontaine monumentale, ceux de l'Alhamrâ me semblent, dans leur grossièreté bizarre, mieux entendus que des sculptures plus délicates et plus vraies. Ils sont plus d'accord avec tous les autres ornements du *patio;* car, dans cette merveilleuse cour des Lions, dans cet abrégé, cette quintessence des richesses de l'architecture arabe, ce qui frappe, ce qui séduit, ce qui transporte, c'est moins la perfection de chaque détail que l'inconcevable harmonie du tout. Aussi, loin de diminuer par l'attention et l'examen, l'enthousiasme augmente; chaque coup d'œil, en découvrant une beauté nouvelle, aperçoit son accord avec celle que faisait admirer le coup d'œil précédent, et l'analyse de ces beautés diverses que détaille le regard amène ainsi à recomposer la synthèse d'une unité plus belle encore que ses parties. Il faut, à propos de la cour des Lions, rétracter ce que je disais tout à l'heure de l'utilité des images. Pour elle, l'art du dessin, sous toutes ses formes et avec toutes ses ressources, reste impuissant. Ce n'est pas seulement parce que, dès qu'il s'agit de la beauté absolue, au moins telle que peut l'offrir l'idéal humain, toute imitation est incomplète et fautive; qu'ainsi, pour choisir un exemple, aucune copie de la *Vierge à la Chaise* ne peut atteindre à reproduire le chef-d'œuvre de Raphaël; mais encore parce qu'une impossibilité physique et matérielle constate ici cette impuissance; parce que nul dessin, à moins d'être un panorama, ne peut présenter tout l'ensemble, un ensemble carré. Je ne connais qu'un seul moyen de comprendre et d'admirer pleinement la cour des Lions; c'est d'aller la voir.

Dans la galerie latérale, à droite, s'ouvre la salle des Abencerrages, ainsi nommée parce que la tradition y place le massacre des Abencerrages par les Zégris. On montre même, sur les dalles de marbre, la trace encore subsistante du sang des victimes, c'est-à-dire quelques taches de cette rouille rosée que le temps dépose sur le marbre blanc. Ceux qui montrent à Naples le sang de saint Janvier ne font qu'un demi-mensonge; car enfin, il est à peu près sûr que saint Janvier souffrit à Naples le martyre. Mais ici le mensonge est complet. Si la tribu des Abencerrages (*Aben* ou *Beni-Seradj*) et celle des Zégris (*Zeyrys*), continuant sur une moindre échelle l'antique querelle des Arabes et des Berbères, leurs ancêtres, prirent part aux luttes intestines qu'amena le partage du trône entre Abou-Abdallah al Zagal et Abou-Abdallah al Zaghir, il n'est pas vrai du moins que ceux-ci attirèrent ceux-là dans un guet-apens, et en firent une tuerie générale. Ce conte fut propagé par Ginès Perez de Hita, dans sa prétendue *Histoire des guerres civiles de Grenade*, qui n'est qu'un roman, et non de son invention, car il s'est borné à recueillir les nombreux *romances moriscos* qui couraient de son temps.

Quoi qu'il en soit du nom qu'elle porte, la salle des Abencerrages est une des plus belles de l'Alhamrâ. Formant un carré parfait, elle élève à une grande hauteur sa coupole moitié ronde et moitié conique, en forme de pomme de pin, et non moins riche d'ornements que les *demi-oranges* des pavillons de la cour. A la base de cette coupole, on voit encore les petites fenêtres garnies d'un treillis de bois par où les femmes, retirées dans les appartements supérieurs, pouvaient voir sans être vues, et entendre la conversation des hommes sans s'y mêler. Les murailles de la salle sont garnies jusqu'à hauteur d'appui de ces brillantes mosaïques de faïence émaillée qu'on appelle encore *azulejos*, du mot arabe *azulaï*, et, de là jusqu'aux corniches, se déroulent, dans leur infinie variété, ces dessins en relief, aussi admirables par le caprice que par la symétrie, dont les Arabes

tapissaient leurs habitations. Dans les bordures des compartiments s'encadrent divers versets du *Livre*, que font aisément reconnaître leurs lettres longues et droites au milieu des petits ornements roulés. Toutes ces inscriptions religieuses n'ont point à l'Alhamrâ l'éclat et la pompe qui les entourent à la mosquée de Cordoue. On sait que, dans l'Alhamrâ, les ornements des murs et des dômes sont simplement en plâtre, mais si solidement cuit, si résistant, et taillé avec une précision si parfaite, qu'à moins de toucher du doigt et de gratter de l'ongle, on prend pour du marbre ou de la pierre dure la matière dont ils sont formés. D'ailleurs, par les vestiges de peinture qui subsistent encore, on voit que ce plâtre était partout colorié, ou plutôt imprégné de couleurs comme une fresque, et que, d'habitude, sur un fond uniforme, se détachaient les dessins, brillants de nuances aussi variées que leurs formes. Mais, dans la mosquée de Cordoue, dans le temple du Dieu unique, l'ornementation devait être plus simple, plus sévère et plus riche que dans l'habitation d'un homme, fût-il le commandeur des croyants. Là, ceux des six mille six cent soixante-six versets du Koran qui se déroulent en longues et capricieuses arabesques, sont incrustés en lettres d'or dans le marbre blanc des murailles, et revêtus d'une fine mosaïque de cristal, qui fait étinceler les saintes paroles comme autant de rayons lumineux qu'aurait tracés le doigt des anges.

En face de la salle des Abencerrages, de l'autre côté de la cour des Lions, se trouve la salle appelée *des Deux-Sœurs* (de las Dos-Hermanas), sans doute à cause des deux énormes dalles, taillées dans le même bloc de marbre, qui lui servent de pavé. Elle ne diffère de celle des Abencerrages que par la diversité des dessins de ses ornements, et par la courbure de sa voûte, plus gracieuse encore et plus parfaite. Mais ce qui complète leur différence, c'est que la salle des Deux-Sœurs donne accès dans une seconde pièce appelée le Cabinet des Infantes. Celle-ci, beaucoup plus petite, plus basse, presque obscure, et dont

l'unique fenêtre s'ouvre sur les anciens jardins de Lindaraja, devait être le plus délicieux boudoir où se soit jamais assise la favorite d'un roi. Tout annonce que, dans cette aile des bâtiments, était l'habitation des femmes, le *harem*, et c'est aussi là que vint s'établir la reine Isabelle la Catholique, puis l'impératrice Éléonore de Portugal, femme de Charles-Quint.

A l'extrémité de la cour des Lions, entre la salle des Abencerrages et celle des Deux-Sœurs, s'étend une longue pièce non moins importante et curieuse, qu'on appelle *salle du Jugement*. C'est une galerie à trois travées, couvertes chacune par une espèce de petite coupole que l'on ne saurait nommer cette fois des *demi-oranges*, car elles sont, comme les travées, plus longues que larges. Là, dans la concavité des coupoles, sont les célèbres *peintures de l'Alhamrâ*, qui ont donné naissance à tant de suppositions et de commentaires. Il faut dire tout d'abord que ce ne sont ni des fresques, ni des peintures sur toile ou sur panneau. Les coupoles sont formées d'une voûte en planches, disposées comme les douves d'un tonneau, auxquelles adhère un cuir bien tendu. C'est sur ce cuir que sont exécutées les peintures, ce qui les range, malgré leur dimension, dans la classe des miniatures de manuscrits sur parchemin, plutôt que dans toute autre. La peinture centrale, qui a donné le nom à la galerie, représente, sur fond d'or, une réunion de dix personnages assis. Quelques-uns ont cru voir dans ce groupe les portraits des rois de Grenade, qui sont au nombre de vingt et un, depuis Al-Hamar jusqu'à Boabdil. Il me semble beaucoup plus simple et plus sûr d'y reconnaître le divan (*al-Dyouàn*), ou conseil des chefs, réunis sous la présidence du roi. Cette peinture, assez bien conservée pour que tous les détails ressortent clairement, nous donne le vrai costume des Arabes et des Mores d'Espagne, qu'on représente d'habitude comme les Turcs, avec l'épais turban, la pelisse ouverte, le pantalon large et le cimeterre courbé. Ceux-ci ont la tête couverte

par une sorte de voile ou d'écharpe, attachée sous le menton, et qui tombe à plis flottants sur les épaules. Ils sont vêtus d'une longue robe persane, collant au corps et généralement mi-partie, c'est-à-dire formée de deux moitiés, qui ne sont ni de la même étoffe, ni de la même couleur. Enfin, à un large baudrier passé sur l'épaule, est suspendue, au lieu du sabre arrondi, l'épée droite à deux tranchants.

Les peintures des voûtes, à droite et à gauche, sont toutes deux sur fond de paysage. Dans l'une se voit le combat singulier d'un chevalier more et d'un chevalier chrétien, où celui-ci succombe; puis un chevalier chrétien frappant de sa lance un vieillard nu, à longue barbe, qui tient une jeune fille enchaînée, comme ferait Persée au dragon d'Andromède. Je n'ai pu apprendre de personne ce que signifie ce dernier sujet, où quelque légende est sans doute mise en action. Dans l'autre peinture, on voit différentes chasses, au lion, au sanglier, au cerf, aux oiseaux, dont les acteurs sont mores et chrétiens. Dans l'une et l'autre, un pavillon s'élève au centre du paysage, et des dames sont à leur *mirador* pour regarder les combats et les chasses.

A quelle époque et par qui furent peints ces curieux tableaux? Ce sont deux questions auxquelles on a fait les réponses les plus contradictoires; mais généralement on s'accorde à penser qu'ils ont précédé la conquête de Grenade, et qu'ils sont l'œuvre d'artistes musulmans. Je crois plutôt que ces tableaux ne furent peints qu'après l'entrée d'Isabelle et de Ferdinand dans l'Alhamrâ, et par des artistes chrétiens. Les costumes seuls ne pourraient décider la question; ce sont, du moins pour les Espagnols, ceux de la seconde moitié du XVe siècle. Les chevaliers chrétiens portent, par-dessus la cotte de mailles, la tunique courte et serrée, un large ceinturon sur les hanches, et, pour coiffure, un chaperon en forme de capuce, dont la pointe allongée leur tombe jusqu'au bas des reins, comme la queue du grand Frédéric. Ces costumes peuvent être aussi

bien de 1492 que des années immédiatement antérieures. Si l'on m'objectait que, dans le combat singulier, c'est le More qui tue le chrétien, ce qui semble indiquer, comme dans la fable du *Lion abattu par l'Homme*, quel fut le peintre du tableau, je répondrais : d'abord, qu'il était plus naturel de représenter la victoire d'un More dans l'Alhamrâ moresque ; — puis, que c'est, en revanche, un chevalier chrétien qui délivre la jeune fille enchaînée ; — puis encore, que des dames au balcon et sans voile sur le visage, indiquent plutôt les mœurs chrétiennes que les mœurs arabes. Ce n'est pas dans les détails, c'est au fond des choses qu'il faut chercher l'explication de ces peintures.

Il est hors de doute que, sur plusieurs points du dogme, les musulmans d'Espagne se montrèrent plus relâchés que ceux de Syrie. Ainsi, malgré la défense formelle du prophète qui avait dit : « O croyants ! le vin, les jeux de hasard, les statues et le sort des flèches, sont une abomination inventée par Satan ; abstenez-vous-en, de peur que vous ne deveniez pervers : le démon se servirait du vin et du jeu pour allumer parmi vous les dissensions, et vous détourner du souvenir de Dieu et de la prière ; » malgré cette défense, dis-je, les khalyfes de Cordoue avaient autorisé, par une sorte de dispense, la culture de la vigne, alléguant que leurs sujets, toujours en guerre avec les infidèles, avaient besoin d'entretenir leurs forces par tous les moyens qu'employait l'ennemi. Ainsi, pour citer un second exemple, malgré l'anathème lancé par le Hadyz[1] contre la musique en ces termes : « Entendre la musique, c'est pécher contre la loi ; faire de la musique, c'est pécher contre la religion ; y prendre plaisir, c'est pécher contre la foi, et se rendre coupable du crime d'infidélité ; » il est certain que la musique fut très-cultivée par les Arabes d'Espagne, qui ont laissé plusieurs traités importants sur cet

1. Recueil des paroles du prophète. C'est le second des quatre livres canoniques.

art, entre autres le livre d'Abou-al-Faradj et celui d'Al-Faraby, qui contiennent cent cinquante airs notés, les figures d'au moins trente instruments divers, et les biographies d'une vingtaine de musiciens célèbres. (Voir la *Bibliotheca arabico-escurialensis* de Miguel Casiri.) Mais la défense des images, des représentations d'êtres vivants, fut plus respectée que celle du vin ou de la musique, parce qu'elle tenait à l'essence même du dogme, l'unité de Dieu et l'horreur de toute idolâtrie. On ne saurait trouver l'apparence d'une image dans la mosquée de Cordoue, dans l'Alcazar de Séville, dans aucun monument des Arabes purs ; et les seules images qu'offrent les monuments des Mores, encore plus relâchés par la succession des siècles et les communications avec les chrétiens, ce sont les lions de la fontaine, qui peuvent bien être, comme je le montrerai tout à l'heure, l'œuvre d'artistes espagnols, et les peintures de la salle du Jugement, que je crois postérieures à la prise de Grenade. Il serait bien étrange, s'il se fût trouvé parmi les Mores des artistes capables d'exécuter ces peintures dans le xve siècle, qu'ils n'en eussent pas fait d'autres, ou du moins qu'on n'en eût pas recueilli et conservé une seule de plus ; et qu'après la chute de Grenade, après le mélange des chrétiens et des Morisques devenus chrétiens, il ne se fût pas rencontré, dans cette race adonnée aux professions manuelles, un seul homme qui portât les arts du dessin au-dessus de la simple ornementation.

L'examen des peintures ajoute une grande force à cette opinion, qu'elles sont l'ouvrage d'artistes espagnols. Quoique d'un dessin naïf, incorrect, et d'une perspective digne des Chinois, il y a dans leur composition fort compliquée, dans le mouvement des groupes, dans la couleur, très-vive encore et très juste, tout ce qui indique une époque et une école déjà fort éloignées de celles qu'on peut nommer primitives. On voit clairement à mon avis, dans ces tableaux de l'Alhamrâ, qu'après les essais du vieux Juan Alfon, qui florissait vers 1420, de Sanchez de Castro, qui fonda, vers

1450, l'ancienne école de Séville, la peinture était arrivée au temps et à la manière d'Antonio del Rincon, le peintre des rois catholiques, d'Iñigo de Comontès, de Luis de Medina, de Gallegos, de Pedro Berruguete, père d'Alonzo, enfin des maîtres qui vivaient à la fin du xve siècle.

Je crois donc, par tous ces motifs, les peintures de l'Alhamrâ, postérieures à la chute de Boabdil. En tout cas, s'il était vrai qu'elles furent exécutées sous les derniers rois mores, ce serait, je n'en fais aucun doute, par des artistes espagnols. Il ne faut pas croire que la haine politique et religieuse qui séparait les deux peuples fût portée au point d'empêcher entre eux toute communication. Loin de là; dans les moments de trêve, et d'alliance quelquefois, Mores et chrétiens vivaient en bonne intelligence. Nous avons déjà vu Al-Hamar se faire l'auxiliaire de saint Ferdinand à la prise de Séville, et, comme un des grands vassaux de sa couronne, il avait droit de siéger aux cortès. Bien avant ce temps, le fameux Cid, Ruy Diaz de Vivar, avait fait ses premières armes parmi les Arabes contre les Castillans. Plus tard, en 1294, l'infant don Juan, fils d'Alphonse X, dirigea, pour l'emyr de Maroc, le siége de Tarifa, que défendait Alonzo Perez de Guzman *el Bueno*. Enfin, au siége même de Grenade, les rois catholiques comptaient dans leur camp de Santa-Fé un corps d'auxiliaires musulmans que leur avait amené le neveu du Zagal. Aux fêtes de la chevalerie, plus encore qu'à la guerre, les communications étaient fréquentes et amicales. Depuis le temps d'Alphonse le Justicier, il ne se donnait pas un tournoi, pas une joute, à Grenade ou à Séville, qu'il n'y eût des invitations réciproques entre les deux cours; témoin ce malheureux Abou-Saïd que Pierre le Cruel fit arrêter dans son palais, malgré les lois de l'hospitalité, et tuer à coups de lance avec ses trente-six compagnons, pour voler les chevaux, les armes, les étoffes et les pierreries qu'ils avaient apportés. On peut donc très-bien concevoir qu'en même temps que les chrétiens empruntaient aux Mores des méde-

cins et des architectes, les Mores empruntassent aux chrétiens des sculpteurs et des peintres.

Après cette digression, trop longue peut-être, mais qui peut éclaircir une intéressante question d'histoire et d'art, reprenons notre promenade circulaire dans l'Alhamrâ. Au sortir du cabinet des infantes, et en continuant la visite des bâtiments qu'habitèrent Ferdinand et Isabelle, puis Charles-Quint et Éléonore, on trouve d'autres cours et d'autres salles, fort dignes d'être vues, fort dignes même d'être dessinées, mais dont les descriptions écrites n'offriraient point assez de nouveauté et d'intérêt pour être ajoutées à celles qui précèdent. Je me bornerai donc à mentionner succinctement la cour et les salles des Bains, — diverses chambres à coucher qui ont encore leurs alcoves exhaussées, — la salle du Secret, où l'on peut causer à voix basse d'un angle à l'autre, comme dans le vieux temple de Mercure à Baja, près de Naples, — enfin la cour de la Mosquée, et la mosquée elle-même, convertie en oratoire chrétien par la catholique Isabelle. Dans un petit pavillon qui forme l'extrémité du palais de l'Alhamrâ, à l'opposé de Grenade, et en face du Généralife, on a pratiqué un riche et élégant boudoir, non plus moresque, comme le cabinet des Infantes, mais tout espagnol, et qui n'en mérite pas moins la visite du voyageur : c'est le *Cabinet de toilette de la Reine* (*el Tocador de la Reyna*). Outre l'admirable vue que présente chacune des fenêtres, et que nul tableau ne peut égaler, ce pavillon est entièrement orné de peintures à fresque, exécutées dans le temps où commençait à s'élever le palais de Charles-Quint. Je ne sais si l'empereur fit venir pour ce travail des artistes italiens, des condisciples de Jean d'Udine et de Perin del Vaga, ou s'il choisit des artistes espagnols parmi ceux qui venaient d'étudier aux écoles d'Italie ; mais ces charmantes peintures rappellent parfaitement, et sans grande infériorité, les arabesques des *Loges* du Vatican, L'on fera voir aux curieux, dans une petite cour qui mène à ce pavillon, un balcon garni d'une

grille à gros barreaux de fer, et on leur dira que derrière cette grille était gardée Jeanne la Folle, la mère de Charles-Quint. Qu'ils ne croient pas un mot de ce conte. C'est à Tordesillas, dans la Castille-Vieille, que Jeanne fut enfermée pendant quarante ans; c'est là qu'elle fut prise et reprise, comme une place forte, par don Juan de Padilla, chef des *Comuneros*, et par le comte de Haro, général des troupes impériales; c'est de là que son corps fut envoyé à Grenade, pour être réuni, dans le tombeau de la *Capilla real*, au corps de son époux Philippe d'Autriche, apporté de Burgos.

Une longue galerie souterraine, pratiquée par les rois catholiques dans les murs d'enceinte de la forteresse, ramène du *Tocador de la Reyna* au *patio de los Arrayanes*, et à l'entrée de la *salle des Ambassadeurs*. Occupant tout l'intérieur de la grande tour de Comarès, le plus large et le plus élevé des bastions de la forteresse, elle est aussi la plus vaste, la plus imposante, le plus somptueuse des salles du palais. C'était, comme son nom l'indique, la pièce d'honneur, de réception et de *gala*. Elle ne s'ouvre pas directement sur la cour, ainsi que la salle des Abencerrages et celle des Deux-Sœurs; elle est précédée d'une antichambre (*antesala*) ou galerie, peu large, mais fort allongée sur les côtés, à qui cette forme a fait donner le nom de *la Barca*. Sous les portes cintrées de cette galerie sont disposées les petites niches à hauteur d'appui où les visiteurs déposaient par respect leurs babouches, comme au seuil des mosquées. La salle, formant le carré parfait, a pour plafond une coupole conique, dont la clef de voûte ne s'élève pas à moins de vingt mètres du sol, toute formée de lambris en bois, dont les ciselures délicates et les riches incrustations sont revêtues de couleurs encore brillantes, où dominent l'or et le bleu. Au bas des parois règne un large pourtour d'*azulejos* en faïence émaillée parsemés de petits écussons, et le reste des murailles est entièrement tapissé de ces merveilleux ornements en plâtre

peint, qu'on pourrait nommer, comme les plus fines mosaïques romaines, *opus vermiculatum*. Ces ornements si curieux, dont les dessins gracieux et bizarres se croisent, se mêlent, s'entrelacent, se répètent dans une foule d'ingénieuses combinaisons, un poëte arabe les comparait aux mille traces confuses qu'une troupe de pigeons laisse sur la terre molle, en s'abattant aux abords d'un fleuve. Cependant, quand on les considère avec attention, l'on trouve dans ces enroulements capricieux, non-seulement une symétrie parfaite, mais une précision toute mathématique.

La salle des Ambassadeurs est éclairée, sur chacune des trois faces extérieures de la tour, par trois hautes fenêtres à double cintre, pratiquées dans le mur, qui a près de trois mètres d'épaisseur. Ces neuf fenêtres forment ainsi, autour de la salle, comme autant de cabinets qui ressemblent assez aux chapelles latérales d'une église. Les ornements en mosaïque se prolongent dans de profondes embrasures, d'où l'on découvre des vues admirables, et différentes pour chacun des côtés : à droite la montagne, à gauche la ville, en face la plaine immense. Du quatrième côté, ouvert sur l'*antesala*, on voit la cour des Myrtes, qui étend devant la porte sa longue et tranquille nappe d'eau, ombragée de verdure. De ce bassin, aux jours de solennité, s'élancent mille petits jets d'eau qui font luire et scintiller aux lumières des lampes leurs dessins non moins capricieux et non moins symétriques que ceux des murailles. C'est pour une de ces rares fêtes, qui ramènent un moment la foule, le bruit et la vie dans les solitudes du vieil Alcazar, pour un bal donné à l'infant don Francisco de Paula, qu'on a récemment placé dans les quatre coins de cette salle magnifique quatre ignobles candélabres massifs en bois badigeonné. Les avoir placés là ne serait rien encore; on les a cloués aux murailles, dont les angles sont cachés par ces lourdes charpentes; et pour cela, on a enfoncé des barres de fer dans les délicates broderies des ornements. C'est un crime flagrant contre la religion de l'art et du passé, et je ne puis

sans indignation me représenter ces hideux candélabres, usurpateurs plus insolents et plus barbares que le palais de Charles-Quint, bien qu'ils aient éclairé une autre fête plus récente, dont je garderai toute ma vie le souvenir reconnaissant.

Un jour, au moment où j'achevais ma dernière promenade dans l'Alhamrâ, où j'envoyais à la salle des Ambassadeurs le dernier regard et le dernier adieu du voyageur que rappelle le mal du pays, j'entendis venir du côté de la montagne un faible bruit de voix et d'instruments. Je me penchai sur la balustrade d'une fenêtre, et je vis au pied de la tour, dans l'ombre qu'elle projetait, un groupe de galériens étendus par terre pour faire la sieste, à laquelle tout vieux chrétien ne manque pas plus aujourd'hui, fût-il au préside, que tout bon musulman ne manquerait aux cinq prières du jour. Au milieu du groupe, un seul homme était assis. Par-dessus sa chemise, qui ne couvrait ni la poitrine ni les bras, il n'avait d'autre vêtement qu'un caleçon de toile blanche, large et court, serré sur les reins par une ceinture de laine rouge, et d'où sortaient, à la hauteur du genou, ses jambes nues et fauves, chaussées des *alpargatas*, ou sandales de cordes. Sur sa tête était roulé un mouchoir de cotonnade bariolée. C'est le costume des cultivateurs de la *Vega* de Grenade, de la *Huerta* de Valence, le costume que portaient les Morisques, et qu'ils leur ont laissé avec les *norias* (na'a'ourah) ou machines à puiser de l'eau, les *azéquias* (ssaquyah) ou canaux d'irrigation, les *silos* ou greniers souterrains, toutes les méthodes de culture, d'arrosement et de conservation. Les jambes croisées et pliées sous lui comme un tailleur en besogne, cet homme tenait une petite guitare, une espèce de mandoline, dont il frappait alternativement les cinq cordes, tantôt avec le pouce dans toute sa longueur, tantôt avec le revers des quatre doigts. Sa main gauche tenait un accord à peu près immuable, une sorte de pédale où l'on n'entendait qu'un seul changement, et non pour passer de la tonique à la do-

minante, ou réciproquement, mais pour plaquer alternativement sur cette pédale une tierce majeure et une quinte parfaite, puis une quarte juste, une sixte et une neuvième mineures. C'est du moins ce que m'expliqua un musicien en style de contre-point, et je le répète ainsi pour l'utilité de ses confrères. Sur cet accompagnement monotone, invariable, le galérien chantait d'une voix ferme et sonore, quoique un peu gutturale, une de ces *carceleras*, ou chansons de prisonniers, qui forment, avec les *cañas*, les *playeras*, les *rondeñas*, la musique populaire et nationale de l'Andalousie, laquelle, il faut en avertir sur-le-champ le lecteur, n'a pas la plus lointaine ressemblance avec la prétendue musique espagnole qu'on nous donne en sérénades dans les opéras-comiques.

Quelque attention que je prêtasse au chant du galérien, je ne pouvais parvenir à démêler le dessin mélodique de sa chanson, quoi que j'en comprisse bien le sentiment. J'apercevais seulement qu'à des intervalles à peu près égaux en durée, il faisait d'assez longs repos, pendant lesquels on n'entendait plus que le ronflement de sa pédale uniforme. Alors ses compagnons semblaient sortir de leur sommeil, ils se relevaient sur les reins et les coudes, et jetaient avec des cris sauvages certaines exclamations, *ôlé! houy! alza! écha!* et des phrases entières pour encourager l'improvisateur à dire un autre couplet. Celui-ci reprenait aussitôt, toujours sur son harmonie fondamentale, mais en variant sans cesse les mélodies. Tantôt il faisait de longues tenues, comme de douloureux soupirs, ou comme les notes renflées du rossignol; tantôt il se jetait dans des roulades sans fin, dans une sorte de gazouillement, où le même trait, reproduit du haut en bas de la gamme et du bas en haut, allait, tournait, revenait, et semblait se rouler sur lui-même comme des volutes d'architecture. Ce chant, profondément triste, indiquait une sorte de réflexion rêveuse et contemplative. C'est le chant de la mélancolie, de la solitude, de celui qui chante pour lui-même. En voyant ce costume mo-

resque près de la vieille tour d'Al-Hamar, en me rappelant le caractère et les mœurs des Arabes, leur habitude d'isolement et de contemplation, les chants de leurs poëtes, qui sont aussi des rêveries, enfin les ornements de leurs demeures, que j'avais sous les yeux, si semblables aux ornements de la chanson dont mon oreille était frappée, je me disais, avec une joie pleine d'enthousiasme, que, sans nul doute, j'entendais de la musique arabe, telle qu'a pu la conserver, depuis trois siècles et demi, la tradition populaire. Et quand je quittai lentement l'Alhamrâ comme un ami qu'on ne doit plus revoir, j'emportai du moins cette persuasion consolante que j'y avais eu la révélation des deux arts cultivés par les Arabes, l'architecture et la musique.



NOTICES BIOGRAPHIQUES

SUR LES PRINCIPAUX

PEINTRES DE L'ESPAGNE

NOTICES BIOGRAPHIQUES

SUR LES PRINCIPAUX

PEINTRES DE L'ESPAGNE.

(Ces notices biographiques ne seront point proportionnées au mérite et à l'importance des peintres dont elles retracent la vie. Chacune d'elles, au contraire, sera d'autant plus succincte et sobre de réflexions, d'autant plus bornée aux faits et aux dates, que l'artiste aura été plus longuement apprécié, dans ses qualités et ses défauts, à propos de ses œuvres dans les musées de Madrid.)

VELAZQUEZ.

Le grand peintre qu'on appelle don Diego Velazquez de Silva devrait, d'après les usages espagnols, être appelé don Diego Rodriguez de Silva y Velazquez. En effet, son père se nommait Juan Rodriguez de Silva, et sa mère doña Geronima Velazquez. C'est le nom de sa mère qui lui est resté. Il naquit, en 1599, à Séville, où il fut baptisé, le 6 juin de cette année, dans la paroisse de *San Pedro*. Ses parents lui firent commencer les études classiques, c'est-à-dire le latin et ce qu'on nommait alors la philosophie ; mais, voyant la naturelle et singulière propension qui poussait leur enfant

vers l'art de la peinture, car il ne faisait autre chose que dessiner sur ses cahiers et ses livres, ils se décidèrent à le placer dans l'école de Francisco Herrera, surnommé *le vieux*. Ce premier maître de Velazquez n'était pas moins connu par la rudesse de son caractère que par la facilité de son pinceau. Doux et bienveillant, l'élève ne put s'habituer aux emportements du maître ; il quitta bientôt l'atelier de Herrera, et passa dans celui de Francisco Pacheco, artiste aimable autant qu'habile, poëte et peintre, chez lequel se réunissaient, comme en académie, tous les beaux esprits de Séville.

Velazquez devint bientôt l'élève favori de Pacheco, qui lui donna, cinq ans plus tard, la main de sa fille doña Juana, « touché, dit Pacheco lui-même, de sa vertu, de ses bonnes mœurs, de ses belles qualités et des espérances que faisait concevoir son génie naturel. » Au reste, Velazquez ne se borna point aux leçons de ce second maître ; il en prit bientôt un troisième, qu'il étudia seul et sans relâche, la nature. L'espèce et la marche de ses études ne sont pas moins curieuses à observer que bonnes à suivre. Il se mit à copier avec un soin minutieux tous les objets que la nature peut offrir à l'imitation de l'art, depuis les êtres inanimés, en passant par les plantes, les poissons, les oiseaux, les animaux, jusqu'à l'homme. Ce fut ainsi qu'il parvint plus tard à cette incroyable vérité, qui fait le trait le plus caractéristique de sa manière. Arrivé, par ces degrés naturels, à la peinture de l'homme, Velazquez fit également un travail détaillé des diverses parties du corps humain, et des diverses passions qui l'agitent. « Il avait enrôlé comme apprenti, dit Pacheco dans son livre *del Arte de la Pintura*, un jeune paysan qui lui servait de modèle en différentes actions et postures, tantôt pleurant, tantôt riant, sans éviter aucune difficulté. Il dessina, d'après lui, un grand nombre de têtes au crayon noir et en relief sur papier bleu, ainsi que d'après beaucoup d'autres gens, ce qui lui fit acquérir une grande sûreté dans le portrait. »

Quelques peintures d'Italie et de Flandre commençaient alors à parvenir jusqu'à Séville. Velazquez les étudia avec empressement; mais ce qui le frappa plus vivement encore, ce furent des tableaux de Luis Tristan, de Tolède, dont il admira les teintes fines et moelleuses, si conformes à son propre goût. Ce fut alors qu'il abandonna pleinement le style sec et roide que lui avait communiqué son beau-père, et qu'il conçut le désir d'aller étudier à Madrid les maîtres de son art. Il partit au printemps de 1622, âgé de vingt-trois ans, et, bien accueilli dans la capitale par un de ses compatriotes, le *sumiller de cortina*[1] don Juan de Fonseca y Figueroa, il fit de sérieuses études dans les riches collections du palais de Madrid et de l'Escorial. L'année suivante il fut mandé à la cour par une lettre du comte-duc d'Olivarès, qui lui envoyait cinquante ducats pour ses frais de route. Dans ce second voyage, Pacheco l'accompagna, pressentant que la gloire et la fortune attendaient son gendre à Madrid.

En effet, ses premiers essais le mirent bientôt en évidence. Le roi Philippe IV, par une cédule datée du 6 avril 1623, l'attacha d'abord à son service, puis lui commanda son portrait, dont il fut si charmé, qu'il fit aussitôt rassembler et renfermer tous ceux qu'on avait faits jusqu'alors de sa royale personne, et qu'il nomma Velazquez son peintre particulier (*pintor de cámara*). A ce titre, il ajouta plus tard ceux de huissier de sa chambre (*ugier de cámara*) et de grand maréchal des logis (*aposentador mayor*). Ses appointements, fixés d'abord à vingt ducats par mois, furent successivement portés jusqu'à mille ducats par an, sans compter le prix de ses ouvrages. Velazquez, en un mot, fut admis, comme Calderon, dans l'intimité du roi, et compté tout le reste de sa vie parmi ces courtisans familiers qu'on appelait alors *privados del rey*.

1. Ecclésiastique qui ouvre et ferme les rideaux de la tribune d'où le roi entend la messe.

Toutefois la faveur royale n'altéra ni le caractère bienveillant et les mœurs austères de Velazquez, ni son ardent amour du travail. Au milieu des vices et de la mollesse d'une cour relâchée, il garda les vertus et les occupations de l'atelier. En 1628, Rubens vint à Madrid. Il visita le jeune portraitiste, et reconnaissant aussitôt toute la portée d'un talent qui s'ignorait encore, il l'encouragea à traiter les grands sujets, mais en lui conseillant d'aller d'abord en Italie étudier les maîtres. Cet avis de l'illustre étranger décida Velazquez. Dès l'année suivante, ayant obtenu du roi un congé, une gratification et deux années d'appointements, il alla s'embarquer à Barcelone pour Venise, où l'ambassadeur d'Espagne le recueillit dans son hôtel. Là, Velazquez étudia soigneusement Titien, Tintoret, Véronèse; puis il se rendit à Rome, où après avoir obtenu du pape Urbain VIII d'être logé dans le Vatican, il copia une grande partie du *Jugement dernier* de Michel-Ange, de l'*École d'Athènes* et du *Parnasse* de Raphaël, ainsi que d'autres ouvrages de ces deux grands rivaux de gloire. Après plus d'une année de travaux faits dans la retraite, après avoir visité Naples et embrassé son compatriote Ribera (l'Espagnolet) qui avait alors atteint toute sa célébrité, Velazquez revint à Madrid au commencement de 1631, avec un talent mûr et complet, dont il apportait deux éclatantes preuves, ses tableaux nommés la *Tunique de Joseph* et la *Forge de Vulcain*. Les œuvres et l'artiste reçurent à la cour un accueil magnifique, et Velazquez occupa dès lors, sans contestation, le premier rang parmi les peintres de son pays. Sauf deux courts voyages qu'il fit avec le roi, en Aragon, dans les années 1642 et 1644, Velazquez resta renfermé dix-sept ans dans l'atelier où Philippe IV venait familièrement le visiter presque chaque jour. Une commission que lui donna ce prince pour l'achat d'objets d'art destinés à une académie de peinture qu'il voulait fonder, ramena Velazquez en Italie, dans le cours de l'année 1648. Ce fut pendant ce voyage qu'il peignit le portrait du pape

Innocent X, portrait qui reçut à Rome, comme les grands ouvrages de Raphaël et de Titien, les honneurs de la procession et du couronnement. Velazquez, à ce second voyage, revit son ami Ribera, visita Bologne, Florence, Parme, où le retinrent les œuvres de Corrége, et gagna Gênes, dans l'intention de se rendre à Paris. Mais la guerre ayant éclaté entre la France et l'Espagne, il fut contraint de s'embarquer pour Barcelone. De retour à Madrid, il reprit paisiblement le cours de ses travaux jusqu'en 1660. Au mois de mars de cette année, il fit, en sa qualité d'*aposentador mayor*, le voyage d'Irun, lorsque Philippe IV conduisit sa fille Marie-Thérèse à Louis XIV, qui vint recevoir à la frontière sa royale fiancée. Ce fut Velazquez qui prépara dans l'île des Faisans le pavillon où se rencontrèrent les deux rois. Les fatigues de ce voyage altérèrent sa santé, déjà chancelante. Revenu malade à Madrid, il y mourut le 7 août 1660, âgé de soixante-un ans. Sa veuve, doña Juana Pacheco, ne lui survécut que sept jours; elle fut enterrée, à côté de son mari, dans la paroisse de *San Juan*.



MURILLO.

Ainsi que Velazquez, son prédécesseur et son maître, Murillo naquit à Séville. Il y fut baptisé le 1er janvier 1618, dans l'église de *Santa Maria Magdalena*, sous le nom de Bartolomé-Esteban (Barthélemy-Étienne); et comme son père s'appelait Gaspar-Esteban Murillo, que ce nom d'Esteban est également donné à ses ancêtres, on peut croire que ce n'était pas simplement un prénom, mais une partie de son nom de famille; aussi Cean-Bermudez le classe-t-il, dans son *Dictionnaire historique*, sous le nom de Esteban-Murillo. Sa mère s'appelait Maria Perez.

On ne sait rien de précis sur les parents de Murillo; mais, à voir l'histoire de ses débuts, nul doute qu'ils ne fussent d'une humble condition. Après une première jeunesse triste et illettrée, qu'il passa dans la plus complète obscurité, Murillo fut placé par son père chez Juan del Castillo, leur parent éloigné, qui lui donna, comme par charité, les premières leçons de l'art où il devait trouver une renommée si éclatante. Ce Castillo dessinait correctement; mais il ne pouvait guère enseigner à Murillo que le coloris sec et froid qu'avaient apporté de l'école florentine Luis de Vargas, Pedro de Villegas et quelques autres professeurs de Séville. Murillo perdit même bientôt ce maître, qui alla se fixer à Cadix, et l'on peut dire qu'il n'en eut longtemps d'autre que lui-même. Privé d'un guide intelligent et d'études sérieuses, obligé de vivre de son pinceau avant d'en avoir appris l'usage, n'ayant pu enfin ni s'essayer ni se connaître, le pauvre Murillo ne pouvait faire de grands progrès dans un art qui n'était encore pour lui qu'un métier : aussi fut-il tout bonnement peintre de pacotille. Il barbouillait sur de

petits carrés de toile ou de bois, ces vierges qui sont représentées écrasant la tête du serpent, et qu'on appelait des *Notre-Dame de Guadalupé* (Nuestra Señora de Guadalupe). Il les vendait à la douzaine, au prix d'une ou deux piastres la pièce, suivant leurs dimensions, aux armateurs des galions d'Amérique, lesquels répandaient cette marchandise, avec les *bulles de la Croisade* et autres indulgences, parmi les populations nouvellement converties du Mexique et du Pérou. Toutefois, ces exercices, ces travaux de manœuvre, en lui apprenant le maniement de la brosse, adoucirent son coloris, qui cessa d'être dur pour rester faux et maniéré.

Murillo avait vingt-quatre ans lorsque son heureuse étoile fit passer par Séville le peintre Pedro de Moya, qui revenait de Londres à Grenade, rapportant dans sa patrie le bon goût et la brillante couleur que lui avait enseignés Van-Dyck. A la vue des ouvrages de Moya, Murillo tomba en extase, et sentit sa vocation. C'était l'étincelle qui allume le feu du génie. Mais que faire ? Moya partait pour Grenade, et n'était lui-même qu'un élève ; inutile d'aller à Londres : Van-Dyck venait de mourir ; impossible d'aller en Italie, sans ressources et sans protecteur. Murillo prit un parti désespéré ; il acheta un rouleau de toile, le coupa en morceaux qu'il prépara et imprima de sa main, puis, ne prenant ni repos ni sommeil, il couvrit tous ces fragments de petites vierges, d'enfants Jésus et de bouquets de fleurs. Sa pacotille vendue, et quelques réaux en poche, sans demander conseil, sans prendre congé de personne, il partit, à pied, pour Madrid. C'était en 1643. Arrivé dans la capitale, il alla se présenter à Velazquez, son aîné de vingt ans, qui était alors dans toute sa gloire et dans toute sa fortune. Le peintre du roi accueillit avec bonté le jeune voyageur ; il l'encouragea, le produisit, lui fournit du travail utile, et mit à sa disposition les modèles que contenaient les palais royaux, l'Escorial et son propre atelier, lui donna enfin des conseils et des leçons.

Murillo passa deux années à étudier sans relâche les

maîtres dont il affectionnait le plus la manière, c'est-à-dire les coloristes, Titien, Rubens, Van-Dyck, Ribera, Velazquez, puis, moins tourmenté des rêves d'ambition que du besoin d'indépendance, il quitta Madrid, en 1645, et revint à Séville. On ne s'était pas aperçu de son absence : aussi la surprise fut grande, lorsque, l'année suivante, on vit paraître les trois tableaux qu'il peignit pour le petit cloître du couvent de *San-Francisco, un Moine en extase, les Aumônes de saint Diego* et *la Mort de sainte Claire*. Chacun se demandait où il avait appris ce nouveau style, si attrayant, si noble, si magistral, dans lequel se trouvaient réunies la manière de Ribera, celle de Van-Dyck et celle de Velazquez, et qui surpassait peut-être chacune d'elles par leur propre mélange. Malgré l'envie qui naît toujours à côté du succès, malgré les rivalités haineuses de Valdez-Leal et de Herrera le Jeune, qu'il détrônait du premier rang, Murillo sortit bientôt de l'indigence et de l'obscurité. En 1648, il avait acquis une position assez florissante pour obtenir la main d'une dame noble et riche de la petite ville de Pilas, doña Beatriz de Cabrera y Sotomayor.

Depuis son retour à Séville, en 1645, jusqu'à sa mort, arrivée le 3 avril 1682, Murillo ne sortit plus de son pays, je dirais presque de son atelier, car c'est pendant ces trente-sept années qu'ont été produits les innombrables ouvrages qu'il a laissés. Séville était comme inondée des œuvres de Murillo ; sa vaste cathédrale, ses nombreuses paroisses et ses couvents plus nombreux encore en avaient tapissé leurs chapelles et leurs cloîtres. Le couvent de *los Capuchinos*, par exemple, possédait encore, au commencement de ce siècle, jusqu'à dix-neuf tableaux importants de Murillo, et l'hôpital de *la Caridad* avait, dans sa petite église, huit de ses plus vastes compositions : *Moïse frappant le rocher, le Retour de l'enfant prodigue, Saint Jean de Dieu emportant un pauvre, Abraham adorant les trois anges, la Multiplication des pains dans le désert, Jésus à la piscine, Saint Pierre délivré de ses liens*, et *Sainte Élisabeth de Hon-*

grie[1]. On a remarqué que l'époque de la vie de Murillo la plus féconde et la plus glorieuse, celle où il a le plus produit, et de plus grandes choses, est l'époque comprise entre 1670 et 1680, lorsqu'il avait de cinquante ans passés à plus de soixante ans : nouvelle preuve que dans les arts comme dans la littérature, les meilleures œuvres sont celles d'un homme de génie à son déclin, lorsqu'il lui est donné de réunir au feu d'une imagination toujours jeune l'expérience et la sûreté de l'âge mûr.

Murillo ne s'occupait pas dans son seul intérêt de l'art qui faisait sa gloire et sa fortune. Avec l'aide de ses confrères et de ses élèves, avec l'assistance des autorités municipales qui lui livrèrent une partie du grand bâtiment de la bourse (*la Lonja*), il établit une académie publique de dessin, dont il fut le premier directeur et le premier maître; elle fut solennellement ouverte le 11 janvier 1660. Néanmoins Murillo ne put trouver d'élèves dans sa propre famille. Son fils aîné, don Gabriel, alla faire le commerce dans les Indes occidentales; son second fils, don Gaspar, après s'être essayé sans succès dans la peinture, se fit prêtre et mourut chanoine de la cathédrale; enfin, sa fille, doña Francisca prit le voile dans le couvent de la *Madre-de Dios*.

En 1681, Murillo fut appelé à Cadix pour peindre, sur le maître autel du couvent de *los Capuchinos*, le grand tableau du *Mariage de sainte Catherine*. Une chute qu'il fit de l'échafaud sur lequel il était monté le rendit gravement malade, et le força de revenir à Séville. Après avoir langui quelque temps, il expira le 3 avril 1682, et fut enterré dans

1. Les prix de ces divers ouvrages, mentionnés dans les archives de l'hôpital, prouvent quelle estime on faisait dès lors, dans son pays et de son vivant même, du talent de Murillo. Il reçut, pour la *Multiplication des pains*, 15975 réaux de vellon; pour le *Moïse*, 13300; pour le *Saint Jean de Dieu* et la *Sainte Élisabeth*, 16840, et pour les quatre autres, plus petits, 32000; ce qui porte les huit tableaux à environ 20000 francs, somme considérable pour le temps et pour le pays.

un caveau de l'église de *Santa-Cruz*, précisément sous la chapelle où se trouvait la fameuse *Descente de croix* de Pedro Campaña, devant laquelle il restait presque chaque jour en prière et en contemplation.

Quoiqu'il ait pris une tout autre direction que Velazquez, Murillo, comme son maître, s'est exercé dans tous les genres. Ses portraits, par exemple, valent ses tableaux. Mais, devenu peintre sans leçons et sans études préliminaires, il n'acquit que par degrés son habileté universelle. On raconte qu'il s'était associé d'abord avec un paysagiste nommé Iriarte. Celui-ci peignait les fonds des tableaux de Murillo, lequel peignait à son tour les figures qu'Iriarte voulait placer dans ses paysages. Les deux amis se brouillèrent, et Murillo, resté seul, se mit bientôt en état de peindre lui-même toutes les parties de ses tableaux. On croirait, à voir les paysages, peu nombreux, mais charmants, où il s'est exercé, qu'il voulût dire à son collaborateur : « Tu m'as quitté ; vois, je n'ai plus besoin de ton aide. »

Pour la fécondité, Murillo ne peut être comparé qu'à son compatriote Lope de Vega. Comme ce poëte, il eut une jeunesse perdue pour l'art ; comme lui, il employa sans relâche le reste de sa vie, et, dans son genre, il égala presque les dix-huit cents comédies, les quatre cents *autos sacramentales*, les poëmes épiques et burlesques, les épîtres, les sonnets, les nouvelles de celui que Cervantès appelait, dans son admiration, un *monstre de nature*. Cette facilité merveilleuse, jointe à l'indépendance qu'il conserva toute sa vie, explique comment Murillo, à la différence de Velazquez, put répandre dans toute l'Espagne, et même dans toute l'Europe, ses œuvres et son nom.

RIBERA.

On raconte que, dans les premières années du XVIIᵉ siècle, un cardinal, passant en carrosse dans les rues de Rome, aperçut un jeune homme, à peine sorti de l'enfance, qui, demi-nu, couvert de haillons, ayant à ses côtés, sur une pierre, quelques bribes de pain données par la charité, dessinait avec une profonde attention les fresques de la façade d'un palais. Ému de pitié à la vue de tant de misère et de tant d'application, le cardinal appela cet enfant, l'emmena chez lui, le fit vêtir décemment, et l'admit dans cette demi-domesticité qu'on appelait alors la *famille* d'un grand seigneur. Il apprit que son jeune protégé se nommait Josef de Ribera ; qu'il était né, le 12 janvier 1588, à Xativa (aujourd'hui San Felipe), près de Valence en Espagne ; que son père Luis de Ribera et sa mère Margarita Gil l'avaient envoyé de bonne heure dans cette capitale de la province pour qu'il étudiât les humanités ; mais que son penchant irrésistible pour les beaux-arts lui avait fait préférer aux classes universitaires l'atelier de Francisco Ribalta ; qu'au moyen de fortes études sous la direction de ce maître distingué, il avait fait des progrès assez rapides pour être bientôt chargé de quelques travaux ; mais qu'alors s'était éveillée chez lui la passion d'aller étudier l'art à sa source, qu'il n'avait plus rêvé que Rome et ses merveilles, et qu'abandonnant famille, amis, patrie, il était arrivé dans cette capitale du monde artiste, où, sans appui, sans ressources, faisant de la rue son atelier et d'une borne son chevalet, copiant les statues, les fresques, les passants, il vivait des charités de ses camarades, qui l'appelaient, faute d'un autre nom, le petit Espagnol (*lo Spagnoletto*).

Ribera se trouvait alors précisément dans la position qu'avait occupée, quarante ans plus tôt, son immortel compatriote Cervantès, puisque l'auteur du *Don Quichotte* avait été, à Rome aussi, *camarero* du cardinal Giulio Acquaviva; mais le grand peintre, pas plus que le grand écrivain, ne pouvait se condamner longtemps à la dégradante oisiveté de l'antichambre d'un prince de l'Église. Tous deux étaient appelés à une destinée plus active et plus noble.

Cervantès avait quitté son protecteur, ou, si l'on veut, son maître, pour se faire soldat, pour aller combattre à Lépante, et passer cinq ans captif dans les bagnes d'Alger; Ribera, au bout de quelques mois écoulés dans l'inaction, dans la paresse, se sent enfin rougir de l'abaissement où il se voyait tombé. Il retrouve au fond du cœur cet amour de l'art, ces espérances d'avenir, cette soif de science et de gloire qui l'ont amené de Valence à Rome. Un beau jour, jetant sa livrée et reprenant ses haillons, il s'enfuit de la maison du cardinal, et va recommencer joyeusement sa vie de pauvreté, de travail et d'indépendance. On l'accusa d'ingratitude, on le traita d'incorrigible vagabond; mais, plus tard, voyant ses travaux et ses succès, le bon prêtre qui l'avait recueilli lui pardonna sa fuite, et le félicita même d'avoir préféré aux douceurs d'une facile aisance la noble et laborieuse passion de son art.

Devenu libre, et reprenant ses chères études avec toute l'ardeur d'un penchant comprimé, Ribera était arrivé à ce moment où l'artiste consulte son goût et choisit sa manière. De toutes les grandes œuvres qui l'entouraient, celles qu'il admirait avec le plus d'enthousiasme, celles qui répondaient le mieux aux instincts de son propre génie, c'étaient les œuvres du fier et bouillant Michel-Ange Caravage; là, dans les formidables effets de son puissant clair-obscur, le jeune Espagnol voyait les derniers prodiges de l'art. Il brigua avec ardeur et obtint son admission dans l'atelier de ce maître. Mais il ne put longtemps recevoir ses leçons; le Caravage mourut en 1609, lorsque Ribera n'avait encore

que vingt ans. Celui-ci, toutefois, avait si bien mis à profit les courts enseignements du professeur de son choix, il en avait si bien saisi le style et la manière, que déjà l'on ne pouvait plus distinguer entre les ouvrages du maître et ceux de l'élève.

A la mort du Caravage, Ribera quitta Rome, et se rendit à Parme, où l'appelaient dès longtemps la grande renommée des œuvres de Corrége, et le désir de les connaître, de les apprécier. Devant ces œuvres, un nouvel enthousiasme le saisit. Il se mit à les étudier, à les copier avec une sorte de délire, et laissant sa première touche, forte et puissante, il passa en quelque sorte à l'extrême opposé, pour se faire doux, tendre et gracieux comme son nouveau modèle. On fut bien surpris, lorsqu'il revint à Rome, d'une si complète métamorphose; mais, loin de l'en féliciter, ses amis le blâmèrent. Soit que l'envie se fût éveillée et qu'il semblât plus à craindre pour ses rivaux dans la ligne de Corrége que dans celle de Caravage, soit qu'en le maintenant dans son premier style, on voulût susciter au Dominiquin devenu vieux avant l'âge, et que Ribera n'aimait point, un émule plus redoutable, tous les amis du jeune Espagnol semblèrent réunir leurs efforts pour le ramener à la manière du Caravage, qui devait, lui disait-on, par sa nouveauté et sa puissance, lui procurer plus de gloire et d'argent. Que ces conseils fussent ou non désintéressés, Ribera, ce me semble, fit bien de les suivre. Son goût pour les sujets étranges, sombres et terribles, montre assez que la fougue de Caravage lui allait mieux que la suavité de Corrége. Toutefois, l'étude intelligente de celui-ci apporta dans le talent de Ribera un élément nouveau, et, en tempérant les défauts où pouvait le jeter la trop complète imitation du premier, elle fut certainement une des causes de l'incontestable supériorité qu'il obtint sur son maître.

Pour se délivrer des importunités de ses amis, vrais ou faux, pour exécuter plus librement les grandes conceptions qui commençaient à germer dans sa tête, et essayer enfin

si le travail et le talent trouveraient en lui leur récompense, Ribera quitta Rome et se rendit à Naples, sans recommandations, sans argent, toujours isolé et toujours pauvre, au point qu'il fut, dit-on, contraint au départ de laisser en gage son manteau dans l'hôtellerie qu'il habitait. A Naples, il fit heureusement la rencontre d'un riche marchand de tableaux, auquel il offrit ses services. Le Napolitain, homme habile, mit à l'essai le jeune étranger, et, ravi d'un talent déjà si ferme et qui annonçait un si grand avenir, il se chargea du placement de ses œuvres, puis, bientôt après, lui offrit en mariage sa fille unique, héritière de toute sa fortune. Il est étrange, à ce propos, qu'aucune des biographies d'un peintre tel que Ribera, qui vécut si longtemps et si splendidement à Naples, n'ait conservé le nom de sa femme et de son beau-père, pas plus que celui du cardinal qui l'avait recueilli à Rome. Une fois marié, Ribera n'eut plus qu'à produire, trouvant dans la profession de son beau-père le moyen de répandre son nom et ses ouvrages. En peu de temps il devint le plus célèbre et le plus estimé des peintres de Naples. Une circonstance bizarre aida même à fonder tout d'un coup sa réputation. La maison qu'il occupait, avec la famille de sa femme, était située sur la même place que le palais du vice-roi. Un jour, suivant la coutume italienne, son beau-père avait placé sur le balcon de sa maison, comme en exposition publique, un *Martyre de saint Barthélemy*, que Ribera venait d'achever. La foule, attirée par la vue de ce magnifique ouvrage, couvrit bientôt la place, faisant retentir l'air de ses cris d'enthousiasme. La rumeur devint telle, qu'à la petite cour espagnole on crut qu'une émeute éclatait, et qu'un Mazaniello haranguait le peuple. Le vice-roi sortit en armes, vit la cause du désordre, admira le tableau et manda l'artiste. Sa joie fut extrême lorsqu'il trouva en lui un compatriote, un Espagnol. Il le nomma aussitôt son peintre particulier, avec des appointements convenables, et lui donna un appartement dans son propre palais.

Ainsi Ribera venait d'atteindre en deux degrés, par son mariage et la faveur du vice-roi, le faîte de la fortune; il avait la richesse et l'autorité. Toutefois, des succès si prompts ne ralentirent pas son ardeur pour le travail, et ne firent, au contraire, que donner à son génie ardent tout l'élan qu'il attendait pour se produire. Les jésuites lui commandèrent plusieurs ouvrages pour leur couvent de Saint-François-Xavier et de *Gesu Nuovo;* il fit, pour la chapelle du Trésor, dans la cathédrale, sous la coupole peinte par Lanfranc, le *Saint Janvier sortant du four*, et enfin, pour les Chartreux, la fameuse *Descente de croix*, le chef-d'œuvre des tableaux que Naples ait conservés du peintre espagnol. Plusieurs de ses ouvrages se répandirent dans le reste de l'Italie et dans toute l'Europe; mais le plus grand nombre retourna dans sa patrie. Naples était alors une province d'Espagne ; tous les grands seigneurs, qui s'y rendaient en partie de plaisir, et le vice-roi, comte de Monterey, qu'il appelait son Mécène, et Philippe IV, enfin, si passionné pour les beaux-arts, comblèrent à l'envi Ribera de commandes richement rétribuées. L'étudiant déguenillé des rues de Rome devint bientôt le plus opulent, le plus somptueux des artistes, l'égal des grands et des princes. Il ne sortait jamais qu'en carrosse, et sa femme était toujours accompagnée d'un écuyer : circonstances qui formaient, il y a deux siècles, les limites du luxe et de l'ostentation. L'on raconte qu'un jour deux officiers de sa nation, infatués des prétendus miracles de l'alchimie, vinrent lui offrir une part dans leur fortune imaginaire s'il voulait avancer les fonds nécessaires aux premières recherches de la pierre philosophale. « Moi aussi je fais de l'or, leur répondit mystérieusement Ribera : revenez demain, je vous montrerai mon secret. » Fidèles au rendez-vous, les deux alchimistes trouvent le lendemain Ribera dans son atelier, donnant à un tableau les dernières retouches. Il appelle un domestique et le charge de porter le tableau chez tel marchand, qui lui comptera en échange 400 ducats; puis, le domestique re-

venu, et jetant les rouleaux sur la table : « Messeigneurs, dit le peintre, voilà de l'or de bon aloi sorti de mon creuset ; je n'ai pas besoin d'autre secret pour m'en procurer en abondance. »

Il paraît que Ribera, portant une fougue extrême dans son travail, ne pouvait sans danger en soutenir longtemps l'effort. Aussi s'était-il imposé la règle de ne jamais peindre plus de six heures par jour, et seulement dans la matinée. A de fréquents intervalles, un domestique venait l'avertir du temps qui s'était écoulé. Le reste du jour était consacré à la promenade, aux visites et surtout aux réceptions, car il tenait maison ouverte, et son atelier était le commun rendez-vous, non seulement des artistes, mais aussi des principaux personnages de la cour. C'est chez lui que se formèrent ces *fazzioni di pittori*, ces coteries de peintres qui méritèrent en effet le titre de factions, puisqu'elles faisaient, même avec le poignard, la guerre aux écoles rivales. La *faction* de Naples, qui avait à sa tête Ribera, et qui ne permettait l'entrée de cette capitale à aucun peintre étranger à son école, comptait dans son sein deux spadassins, deux *bravi*, Correnzio et Caracciolo, lesquels, entourés d'autres jeunes turbulents, soutenaient à la pointe de l'épée la supériorité du maître. C'est ainsi qu'ils chassèrent de Naples les grands artistes qu'on avait appelés de toute l'Italie pour concourir avec Ribera aux décorations du *Duomo* de Saint-Janvier. Annibal Carrache, le Guide, le Josépin, furent obligés de s'enfuir pour échapper aux coups de ces conjurés d'une nouvelle espèce. Après avoir également fui, le Dominiquin revint cependant achever le magnifique ouvrage dont Naples s'enorgueillit ; mais il mourut avant d'avoir pu regagner Rome, et les bruits d'empoisonnement qui coururent à sa mort prouvent que ce forfait était au moins possible. On ne saurait trop blâmer, trop flétrir cette jalousie poussée jusqu'à la férocité. C'est une tache sur la vie d'un grand artiste, que ne rachètent, que ne justifient ni la grandeur du talent, ni l'éclat de la renommée.

Ribera ne devait porter envie à personne. Riche et célèbre, il obtint même toutes les distinctions, tous les honneurs que son art pouvait lui procurer. L'académie de Saint-Luc, à Rome, le reçut au nombre de ses membres dès 1630, dans l'année même où Velazquez alla le visiter à Naples, lors de son premier voyage en Italie, et, en 1644, le pape le décora de l'ordre du Christ. Le commencement de la vie de Ribera fut extraordinaire; on a voulu sans doute lui donner une fin semblable, quand on a raconté que le second don Juan d'Autriche ayant séduit et enlevé sa fille, il s'était mis à la poursuite du ravisseur, et que depuis lors on n'avait plus entendu parler de lui. Il n'y a rien de vrai dans cette anecdote ; on sait au contraire que la fille unique de Ribera épousa un gentilhomme espagnol qui devint ministre de la vice-royauté de Naples, et que Ribera lui-même mourut paisiblement dans cette ville, en 1656, à l'âge de soixante-neuf ans.

Bien qu'il ait composé tous ses ouvrages en Italie, Ribera est peintre espagnol ; d'abord au même titre que Nicolas Poussin et Claude Gelée (le Lorrain) sont peintres français, car tous deux aussi, nés en France, vécurent et travaillèrent en Italie, et Ribera oubliait si peu sa naissance, il s'en montrait si fier, qu'en signant ses meilleurs tableaux, il ne manquait jamais d'ajouter aux mots *Jusepe de Ribera*, le mot *Español;* ensuite, parce que sa manière est plus espagnole qu'italienne. En effet, pris en masse, les peintres italiens sont particulièrement *idéalistes;* ils cherchent le beau, même hors du réel, et généralement ils aiment mieux laisser à l'esprit le soin d'interpréter leur pensée et d'en mesurer toute l'étendue, que présenter matériellement à l'œil du spectateur tous les objets qui devraient concourir à l'expliquer. Au contraire, les peintres espagnols, également pris en masse, sont particulièrement *naturalistes*, en ce sens qu'ils cherchent moins le beau que le vrai, et qu'ils expriment leurs pensées par la reproduction complète et matérielle de tous les objets qu'elle embrasse.

Parmi ces peintres *naturalistes*, Ribera doit occuper le premier rang, non pas seul et sans égal, mais au moins sans supérieur. Si Velazquez prend la nature avec plus de franchise et de naïveté, ou plutôt s'il l'accepte telle qu'elle est, en revanche, Ribera, qui l'accommode à ses goûts, à ses caprices, en tire des effets plus forts et plus saisissants. On pourra lui reprocher, par exemple, d'exagérer à dessein les oppositions de la lumière et de l'ombre, pour produire quelques merveilleux résultats de clair-obscur; de choisir des têtes de vieillards, chauves et barbues, des mains ridées et calleuses, des corps décrépits et contournés, pour mieux montrer sa science de l'anatomie musculaire; de chercher d'ordinaire dans le choix de ses sujets, dans les traits et les attitudes de ses personnages, dans tous les détails des scènes qu'il représente, ce qu'il y a de plus terrible, de plus sauvage, de plus hideux même et de plus repoussant, pour porter l'émotion du spectateur jusqu'à l'horreur et l'effroi. Mais il faudra bien cependant convenir que cette lumière et ces ombres, que ces têtes, ces mains et ces corps, que ces sujets enfin avec tous leurs détails, sont possibles, sont vraisemblables, ce qui suffit dans les arts pour être vrai; il faudra convenir ensuite qu'ils sont rendus, dans les conditions adoptées par l'artiste, avec une fidélité merveilleuse, avec une incomparable énergie de pinceau, et que nul peintre, de nulle école, n'a porté plus loin, dans l'exécution matérielle de ses œuvres, la force, l'audace, la grandeur, l'éclat et la solidité. Ribera, d'ailleurs, peut-être seul entre tous les peintres, semble s'être joué d'une difficulté formidable de la peinture, que Rembrandt aussi s'est appliqué quelquefois à vaincre ; il a résolu mieux que tout autre un problème fort important dans son art : c'est que ses ouvrages, j'entends les plus soignés, n'ont pas besoin qu'on leur cherche un *point de vue*, et qu'ils peuvent être vus de toute place. Qu'on les examine dans leurs détails, de près, minutieusement et à la loupe, ou qu'on en regarde l'ensemble, l'aspect général, à trente

pas de distance, ils produiront le même effet, le même saisissement, et sembleront toujours faits pour la perspective où se trouve le spectateur.

Au reste, il faut distinguer, dans les ouvrages de Ribera, les deux manières dont il s'est alternativement servi, celle de Corrége et celle de Caravage. Dans la première, il semble s'être appliqué à fuir tous les défauts qu'on peut reprocher à la seconde; il est simple, doux, suave, sans emportement ni exagération; aussi donne-t-il moins prise à la critique. Mais, en même temps, il donne, à mon avis, moins de sujet à l'éloge, à l'admiration. Qu'on n'oublie point, en jugeant Ribera, que les défauts de sa seconde manière ne sont jamais que des qualités portées trop loin. De ces qualités, il se montre plus que généreux, il en est prodigue; voilà tout. Aussi, même en blâmant quelquefois, on admire toujours. C'est cela qui doit décider la question. Je ne sais d'ailleurs si je m'abuse; mais il me semble que, lorsqu'il fait de la grâce à la façon de Corrége, Ribera montre toujours quelque embarras, quelque gaucherie; c'est évidemment un homme qui veut lutter, par la seule puissance de son talent, contre l'empire de son caractère et de ses instincts. Au contraire, quand Ribera fait de la force à la façon de Caravage, alors on voit qu'il est dans sa sphère propre; que, loin de la combattre ou de la réprimer, il s'abandonne pleinement à sa fougueuse nature d'homme et d'artiste; qu'enfin, comme un fleuve quelque temps contenu, son génie s'élance et déborde; alors seulement on peut dire avec le poëte,

Qu'il marche dans sa force et dans sa liberté.

Ribera a formé de nombreux élèves, au premier rang desquels il faut placer Luca Giordano. C'est pour leur usage qu'il avait successivement tracé des *Éléments de dessin*, qui furent ensuite rassemblés et gravés à l'eau-forte par le peintre Francisco Fernandez. Ces mêmes *Élé-*

ments de dessin, reproduits à Paris, pour la première fois, en 1650, avec ce titre : *Livre de portraiture, recueilli des œuvres de Josef de Ribera, dit l'Espagnolet, et gravé à l'eau-forte par Louis Ferdinand*, ont été longtemps, dans nos écoles, le guide des professeurs et le manuel des élèves. On compte, en outre, jusqu'à vingt-six gravures à l'eau-forte exécutées par Ribera avec la correction, la délicatesse et la vigueur qu'il mettait dans les œuvres de son pinceau. Ces gravures sont généralement rares et précieuses.

L'Espagne a produit deux autres peintres du nom de Ribera, l'un de Séville (Juan Vicente), qui a laissé quelques ouvrages recommandables, mais que l'on ne saurait confondre avec ceux de son illustre homonyme.



ALONZO CANO.

S'il est, parmi les Espagnols, un artiste qu'on puisse mettre en parallèle avec Michel-Ange, si non pour la nature du génie et la grandeur des œuvres, au moins pour l'universalité des talents, c'est Alonzo Cano. Lui aussi embrassa les trois arts que l'on appelle *beaux* par-dessus tous les autres; lui aussi fut peintre, sculpteur, architecte.

Alonzo Cano naquit le 19 mars 1601, à Grenade, où s'étaient établis ses parents, Miguel Cano et Maria de Almansa, tous deux natifs de la Manche. Son père, espèce de charpentier poussant son métier jusqu'à l'art, était assembleur (*ensamblador*) de ces ornements d'architecture dont se compose un autel dans les églises d'Espagne, et que notre mot *retable* ne désigne qu'imparfaitement. Il apprit au jeune Alonzo les premiers éléments de son état, c'est-à-dire un peu de dessin architectural. Mais, plus tard, il le mit à même de développer ses belles facultés naturelles, en allant s'établir à Séville, au milieu des maîtres qui fondaient l'école de cette Athènes andalouse. Alonzo voulut être capable, non-seulement d'*assembler* un retable, comme son père, mais de le composer à lui seul tout entier, avec ses colonnes, ses statues et ses tableaux, comme avaient fait Berruguete et Becerra, d'en être à lui seul l'architecte, le sculpteur et le peintre. Voilà comment il devint triplement artiste. Par une circonstance singulière, il étudia la peinture sous Francisco Pacheco, le maître de Velazquez, et sous Juan del Castillo, le premier maître qu'eut Murillo enfant. Les leçons de sculpture lui furent données par Juan Martinez Montañès. Mais, comme il s'éloigna tout d'abord de la manière de cet artiste, comme, en toutes les

œuvres de son ciseau, il montra une simplicité d'attitudes, une noblesse de formes, une vérité d'ajustements inconnus jusqu'à lui, on doit croire qu'Alonzo Cano étudia plutôt les quelques statues et bustes grecs qui se trouvaient alors à Séville dans le palais des ducs d'Alcala, appelé *Casa de Pilatos*, à moins de supposer qu'il devina l'antique.

Après avoir aidé quelque temps son père dans les travaux dont il était chargé, Alonzo Cano le remplaça tout à fait, et put alors réaliser le rêve orgueilleux de sa jeunesse. C'est ainsi qu'il acheva, en 1636, le maître autel de l'église de Lebrija, l'un des plus beaux ouvrages du genre, et pour lequel il reçut de la fabrique, outre 3000 ducats, prix convenu, une gratification de 250 ducats. On admire surtout, dans ce retable, une statue de la Vierge portant l'enfant Jésus, qui occupe la niche principale. A cette époque, et dans la force de l'âge et du talent, tandis que Velazquez habitait Madrid, et que Murillo, encore enfant commençait à peine à barbouiller des vierges de pacotille pour le nouveau monde, Alonzo Cano marchait à la tête de tous les professeurs de Séville dans les trois arts qu'il exerçait simultanément. Mais, par un autre trait de ressemblance avec Michel-Ange, jaloux et violent dans tout ce qui touchait à sa profession, quoique de cœur charitable et généreux, il ne pouvait souffrir que l'on contestât sa supériorité. En 1637, à la suite d'une querelle d'artiste, il se battit avec le peintre don Sébastian de Llaño y Valdès, et, plus habile que son adversaire à manier l'épée, le blessa grièvement. Il fallut fuir. Arrivé à Madrid sans ressources, Alonzo Cano, comme Murillo un peu plus tard, eut recours à l'obligeante amitié de Velazquez, qui revenait alors de son premier voyage en Italie. Le peintre favori de Philippe IV procura à son compatriote la protection du comte-duc d'Olivarès, et bientôt Alonzo Cano, nommé peintre du roi, puis maître de dessin de l'infant don Baltazar, fut chargé de travaux importants. C'est à lui que l'on confia, entre autres ouvrages, l'érection de l'arc de triomphe dressé à la

porte de Guadalaxara pour l'entrée de Marianne d'Autriche, seconde femme du roi.

Alonzo Cano résida treize ans à Madrid, et ce fut pendant son séjour dans cette ville qu'il peignit la plupart des tableaux qui, depuis peu, ont porté son nom et sa renommée dans toute l'Europe. En 1643, il alla concourir à Tolède pour la place de *maestro mayor* de la cathédrale du primat des Espagnes; mais on lui préféra Felipe Lazaro de Goyti. Ce serait à son retour que, si l'on en croyait certains bruits assez répandus, il aurait été accusé d'avoir fait périr sa femme, puis jeté dans la prison *de Corte*, et mis à la question, qu'il aurait soufferte sans avouer le crime. Heureusement pour sa mémoire, on n'a pu retrouver, malgré les plus actives diligences, aucune trace de ce procès, et sans doute il faut le ranger dans la classe de ces contes que, sur quelques indices menteurs, sur quelque trompeuse équivoque, la crédulité populaire ne manque jamais d'accoler au nom des hommes en évidence.

Ce qui put faire soupçonner Alonzo Cano d'un meurtre commis dans sa propre famille, ce fut son caractère intraitable, qui ne se démentit pas un moment jusqu'à sa mort. En 1647, après avoir été nommé majordome de la confrérie de Notre-Dame des Douleurs, il se fit condamner à 100 ducats d'amende pour avoir refusé de paraître à la procession de la semaine sainte, où assistaient en corps les peintres et les orfévres avec les alguazils de cour. Il se crut humilié de ce voisinage, et depuis lors, effectivement, les peintres ne cessèrent de réclamer contre leur adjonction aux alguazils dans les cérémonies religieuses. Luca Giordano, en 1695, protestait encore comme Alonzo Cano.

Parvenu à l'âge de cinquante ans, après un voyage à Valence, où il peignit les sept grands tableaux qui ornaient la Chartreuse de *Porta Cœli*, Alonzo Cano résolut de retourner à Grenade, sa patrie, et de se faire prêtre, pour y achever paisiblement ses jours avec le revenu d'un bénéfice. Une place de chanteur (*músico de voz*) était vacante à

la cathédrale : il fit comprendre au chapitre qu'il vaudrait mieux avoir sous la main, au lieu d'un des nombreux musiciens dont regorgeait le chœur, un artiste chargé des réparations et de l'ornement du temple, en sa triple qualité d'architecte, de peintre et de sculpteur. L'avantage était évident; aussi le chapitre obtint-il un décret du roi, sous la date du 11 septembre 1651, qui conférait la *ration* du musicien à Alonzo Cano, sous la condition que celui-ci se ferait ordonner *in sacris* dans le cours d'une année. Une fois en possession du bénéfice, et bien installé dans la grande tour de la cathédrale dont on lui avait donné le premier étage pour atelier, Cano ne se pressa point d'obtenir les ordres. L'année passa, puis un second délai plus long, qui lui fut encore accordé. Le peintre n'avait pas seulement commencé les études nécessaires au sous-diaconat. Offensé d'une telle négligence, qui semblait plutôt un défi, le chapitre de Grenade recourut de nouveau au roi, le priant de déclarer vacante la prébende dont jouissait Alonzo Cano. En effet, une seconde cédule royale, datée du 29 août 1656, déclara que, si le titulaire n'était point ordonné prêtre au plus prochain des Quatre-Temps, il serait pourvu à la vacance. Les Quatre-Temps passèrent, et Cano n'était point prêtre. Alors le chapitre saisit ses revenus; et le bénéficier, réduit à capituler par famine, se rendit à la cour pour solliciter sa réintégration. Il y trouva heureusement l'évêque de Salamanque, lequel, moins rigide et moins timoré que le prélat de Grenade, lui conféra complaisamment une chapellenie, et l'ordonna sous-diacre sans examen. L'obstacle ainsi levé, une troisième cédule royale, du 14 avril 1658, rendit à Cano, avec les revenus échus, le bénéfice si longtemps disputé, et dont il jouit paisiblement jusqu'à sa mort, arrivée le 5 octobre 1667. On l'enterra dans le panthéon des prébendés de la cathédrale.

Cette aventure, qui occupa une partie de ses dernières années, peut donner une idée du caractère d'Alonzo Cano, à la fois bizarre et opiniâtre. Il portait en toutes choses la

même originalité. Ainsi, lorsque son cœur, tendre et compatissant, malgré l'âpreté de son humeur, le portait à soulager quelque misère, ce n'était pas d'habitude de l'argent qu'il donnait en aumône, soit qu'il en fût rarement pourvu, soit qu'il crût devoir employer à cet usage une autre monnaie. Il prenait du papier, une plume, et traçait sur-le-champ quelqu'un des beaux dessins à l'encre et au lavis que l'on a conservés; puis il le donnait au malheureux qui avait imploré sa pitié, sans oublier d'y joindre l'adresse des grands seigneurs ou des marchands qui pourraient y mettre le plus haut prix. D'ailleurs, il montra toute sa vie une fierté et une délicatesse d'artiste également excessives. Une fois, il refusa obstinément d'achever de peindre le chœur de la cathédrale de Malaga, aimant mieux perdre l'ouvrage commencé, parce qu'il n'avait pas trouvé qu'on en fît assez grand cas. Une autre fois, se voyant marchander un *Saint Antoine* que lui avait commandé un auditeur de Grenade, il reprit le tableau des mains de l'acheteur, et le mit en pièces devant lui. Enfin, étant à l'article de la mort, il jeta au nez du prêtre qui l'assistait un crucifix qu'on approchait de sa bouche, parce qu'il le trouva trop mal sculpté, et ce fut en embrassant une simple croix de bois qu'il expira.

Comme tous les maîtres vraiment dignes de ce nom, Alonzo Cano a formé de nombreux élèves, parmi lesquels on doit citer, pour la sculpture, Pedro de Mena et José de Mora; pour la peinture, Alonzo de Mesa, Miguel Geronimo Cieza, don Sebastian de Herrera-Barnuevo, Pedro Atanasio Bocanegra, Ambrosio Martinez, Sebastian Gomez, don Juan Niño de Guevara, et, le dernier de tous par la date, Josef Risueño.

La plupart des admirateurs d'Alonzo Cano le regardent comme plus grand sculpteur que grand peintre, et lui-même avouait à ses élèves qu'il se sentait, dans le premier de ces arts, plus sûr et plus maître de lui. Lorsque après avoir peint toute la matinée avec de grands efforts d'atten-

tion, il sentait la fatigue le gagner, sa manière habituelle de prendre du repos était d'échanger ses pinceaux contre un ciseau et un maillet pour dégrossir un bloc ou un tronc d'arbre. Ses sculptures, presque toutes en bois, sont demeurées dans les églises d'Espagne, à Séville, à Cordoue, à Grenade, à Madrid, où l'on en montre encore quelques-unes avec orgueil. Comme architecte, il a suivi, dans la composition des retables, le goût de son temps, alors qu'on employait de préférence des consoles, des corniches et de lourds ornements.

Nous l'avons apprécié comme peintre à propos de ses œuvres dans le musée de Madrid.



ZURBARAN.

Voici un de ces artistes dont la vie se passe sans bruit, sans événements, desquels on retrouve à peine, quand ils ne sont plus, les deux points extrêmes de leur existence, la naissance et la mort, et qui ne laissent d'eux d'autres souvenirs que les ouvrages qu'ils ont produits dans la retraite et le silence. Francisco Zurbaran est né en Estrémadure, dans le bourg de la Fuente de Cantos, où l'on a retrouvé son acte de baptême sous la date du 7 novembre 1598. Son père, Luis Zurbaran, et sa mère, Isabel Marquez, étaient de simples laboureurs, qui enseignèrent d'abord à leur jeune fils le travail des champs. Mais, découvrant en lui cette inclination naturelle à la peinture qui révéla le pâtre Giotto, et tant d'autres hommes nés artistes et devenus artistes en dépit de leur éducation première, ils firent effort pour seconder cet heureux penchant, et envoyèrent leur enfant à Séville, où il entra dans l'école du licencié Juan de Las Roélas.

Sous ce professeur habile et patient, Zurbaran fit des progrès rapides. Il devint promptement le meilleur élève de l'atelier, surpassa bientôt son maître, et se fit, avant d'avoir quitté sa maison, une réputation très-étendue, et d'autant plus flatteuse que Séville renfermait alors une foule de peintres distingués. Dès ses débuts, Zurbaran s'imposa la loi de copier fidèlement la nature dans toutes ses compositions. Jamais il ne peignait une figure sans avoir sous les yeux le modèle, qu'il se bornait à rectifier, à embellir, et les ajustements même étaient toujours disposés sur un mannequin avant qu'il les transportât sur la toile. Cette habitude, dont il ne se départit jamais, explique la parfaite

correction de dessin qui forme une de ses qualités les plus saillantes.

Tout ce que l'on sait ensuite de la vie de Zurbaran, c'est qu'il épousa, à Séville, on ignore à quelle époque, doña Leonor de Jordera, et qu'il en eut plusieurs enfants. C'est ce que constate un acte retrouvé dans les archives du chapitre de la cathédrale, sous la date du 14 décembre 1657, portant concession viagère à l'une de ses filles d'une maison située dans la rue de *los Abades*. Le reste de la biographie de Zurbaran se compose de la date approximative de ses œuvres. En 1625, il fut chargé par le marquis de Malagon de peindre les nombreux tableaux du retable de *San Pedro*, dans la cathédrale. Ce fut après l'achèvement de ces ouvrages qu'il entreprit son célèbre tableau de *Saint Thomas d'Aquin*, pour l'église du collége placé sous l'invocation de ce saint docteur. C'est la plus vaste de ses compositions, celle où il voulut réunir toutes ses qualités éminentes, et donner la plus haute mesure de son talent. Au sommet du tableau, sont le Christ et la Vierge, portés sur un trône de gloire, ayant à leurs côtés saint Paul et saint Dominique; au centre, saint Thomas, debout, entouré des quatre docteurs de l'église latine, assis sur des nuages; plus bas, et au premier plan, dans une posture de recueillement et d'adoration, d'un côté, Charles-Quint, revêtu du manteau impérial, avec un cortége de chevaliers, de l'autre, l'archevêque Deza, fondateur du collége, avec une suite de moines et de serviteurs. Dans cette composition, où tous les personnages sont plus grands que nature, on admire également l'élévation du style, la sagesse de l'ordonnance, l'étonnant fini des costumes, la vérité des attitudes et la beauté des têtes, qui semblent autant de portraits[1]. C'est une œuvre admirable, digne de rivaliser avec les plus grandes compo-

1. Un manuscrit du temps rapporte que le *Saint Thomas* est le portrait d'un bénéficier de cette église, nommé don Agustin Abreu Nuñez de Escobar.

sitions de l'Italie, et qui, seule, aurait dès longtemps popularisé le nom de son auteur, si quelque savant burin l'eût reproduite et répandue.

Appelé plus tard à Guadalupe, pour orner l'église de cette ville, Zurbaran y peignit plusieurs grands tableaux, huit entre autres qui forment l'histoire de saint Jérôme. Il revint ensuite à Séville, où de nombreuses commandes pour les églises et les couvents l'occupèrent sans relâche. On cite, comme ses meilleurs ouvrages de cette époque, ceux qu'il fit pour la cathédrale, pour la chartreuse de *Santa Maria de las Cuevas*, pour le couvent de *los Mercenarios descalzos*, et pour celui de *San Pablo*, où se trouve un fameux Christ crucifié, en grisaille, imitant la sculpture à s'y méprendre.

En 1633, Zurbaran acheva les peintures du maître autel de la Chartreuse de Xerez, suivant les dates qu'elles portent, et comme, dans l'un de ces tableaux, sa signature est suivie des mots *pintor del rey*, on peut croire qu'il était allé, dès cette époque, à Madrid, où il avait reçu le titre honorifique de peintre du roi. Ce ne fut toutefois que beaucoup plus tard, et vers la fin de sa vie, qu'il séjourna quelque temps dans la capitale. Il y peignit, pour le palais du Buenretiro, une série de quatre grandes toiles représentant les *Travaux d'Hercule*, et, pour des particuliers, un grand nombre de tableaux de chevalet. Don Lazaro Diaz del Valle raconte qu'en 1662, il reçut Zurbaran dans sa maison, et c'est aussi dans la même année, et à Madrid, que Palomino croit devoir placer sa mort, car on ne sait positivement ni dans quel endroit, ni à quelle époque elle arriva.

Zurbaran a laissé plusieurs bons élèves à Séville, entre autres Bernabé de Ayala et les frères Polancos, qui, par une circonstance peut-être unique dans les arts, travaillaient toujours ensemble, et faisaient à deux un tableau, comme on ferait un vaudeville aujourd'hui. Mais, parmi les peintres modernes, il en est un qu'on pourrait croire

aussi disciple de Zurbaran, à voir la grande analogie qui existe dans leurs manières. Et pourtant, ce peintre n'a point été en Espagne, n'a pas étudié Zurbaran, n'a peut-être jamais vu un seul de ses ouvrages, ni même entendu prononcer son nom ; car, lorsqu'il a quitté la France pour n'y plus revenir, les ouvrages et le nom de Zurbaran n'y avaient, en quelque sorte, pas encore pénétré. Ce peintre, c'est Léopold Robert. Qu'on examine avec un peu d'attentions les œuvres de l'un et celles de l'autre, on y trouvera une ressemblance singulière, non dans le choix des sujets, dans le sentiment des compositions, ce n'est pas cela qui fait qu'un peintre est disciple d'un autre, mais dans le *faire*, dans les procédés matériels d'exécution. Qu'on examine, par exemple, la forme des contours, un peu fermement arrêtés, le plissement des étoffes, la distribution des lumières et des ombres, la facture des *clairs*, qui ne vont jamais jusqu'au blanc, ainsi que des *foncés*, qui ne vont jamais jusqu'au noir, et, si je ne m'abuse, on sera convaincu de cette analogie singulière, qui ne prouve, au reste, qu'une chose, c'est qu'à deux siècles d'intervalle, deux peintres se sont rencontrés dans la manière d'exprimer matériellement sur la toile des idées que le temps a rendues bien différentes; c'est que, dans les arts comme dans les lettres, on peut dire avec raison, malgré toute l'apparence d'un paradoxe, que la forme est moins variable que le fond.

JOANÈS.

C'est en Italie, comme je l'ai dit plus longuement dans l'introduction, et à l'éternel honneur de cette contrée bénie, qu'a été le berceau de l'art, que s'est passée son enfance, et qu'à l'âge des chefs-d'œuvre, sont venus s'instruire les étrangers. En Espagne, l'élève, la fille de l'Italie, en Espagne, qui n'eut point à faire d'essais et de découvertes, qui n'eut point de Cimabuë ni de Giotto, l'art a paru tout formé, tout complet, et son histoire, ainsi qu'on l'a vu, se trouve bornée à une seule génération d'artistes, qui n'avait point eu d'ancêtres dans le pays, et qui n'y laissa point de descendants.

Murillo est le dernier grand peintre de cette génération et Joanès le premier. Je ne veux point dire, cependant, que Joanès n'ait eu, parmi les artistes célèbres, ni devanciers ni contemporains; ce serait nier, par exemple, Vargas, Villegas-Marmolejo, Moralès et le *Mudo;* d'autres avant lui, d autres en même temps que lui, ont cultivé la peinture en Espagne, avec succès, avec éclat. Mais ce sont des peintres isolés, qui ne se rattachent pas essentiellement à l'école. Dans cette filiation d'artistes, dans cette succession héréditaire et ininterrompue de maîtres et d'élèves, qui commence en Italie pour aboutir à Murillo, c'est, je le répète, Joanès qui paraît le premier. Aussi faut-il voir en lui deux hommes : le chef d'école, et le peintre proprement dit. Il est illustre en cette double qualité, et lors même qu'on pourrait laisser un moment dans l'oubli ses titres à la reconnaissance des amis de l'art comme chef d'école, il aurait encore, comme peintre, des droits à leur admiration.

L'on ne connaît avec certitude ni le lieu de sa naiassnce ni même son nom. L'acte dressé à son décès, qui lui donne cinquante-six ans en 1579, fait remonter sa naissance à l'année 1523. Il est encore hors de doute qu'il naquit dans le royaume de Valence, et l'on s'accorde à croire que ce fut dans le bourg de Fuente la Higuera. Quant à son nom, il est connu parmi les artistes sous celui de Juan de Joanès ou Juanès. Son testament, trouvé longtemps après sa mort, lui donne aussi le prénom de Vicente, ce qui le ferait nommer Vicente Juan, au rebours de son fils, qui s'appela Juan Vicente. Des recherches faites récemment à Valence, après Palomino et Cean-Bermudez, autorisent à croire que son vrai nom de famille était Macip. Il est probable qu'étant en Italie, il eut la fantaisie, alors fort commune, de *latiniser* l'un de ses prénoms, *Joannes*, et d'en faire un nom de famille ou un surnom de peintre. De là vint, par habitude et par corruption, celui que lui ont donné les Espagnols, Juan de Joanès. Ce que l'on sait de sa jeunesse, c'est qu'il alla étudier à Rome, non point, comme l'ont dit quelques-uns, dans l'atelier de Raphaël, puisque Raphaël était mort en 1520, mais parmi les disciples du *divin jeune homme*, tels que Jules Romain et Perin del Vaga. La correction et la fermeté du dessin, la noblesse des attitudes et des expressions, tout enfin, dans son style, et jusqu'à ses défauts, tout prouve qu'il appartient à l'école romaine.

De retour à Valence, où l'on sait, par son testament, qu'il épousa Geronima Comès[1], Joanès ouvrit une classe de peintre d'où sortit, non-seulement l'école valencienne,

1. Cette Geronima Comès était sans doute parente, peut-être sœur du célèbre *maestro de capilla* Comès, qui dirigea, dans la seconde moitié du seizième siècle, la musique de la cathédrale à Valence, et duquel on exécute encore tous les ans plusieurs compositions fameuses, telles qu'une *Litanie au Saint-Sacrement*, un *Salve Regina*, et enfin le grand oratorio de la *Passion* pour la semaine sainte.

dont il est resté le *Coryphée*, ainsi que l'appellent ses biographes, mais encore, par communication, par la parenté naturelle des arts, l'école de Séville, qui produisit les plus grands peintres dont s'honore l'Espagne. Tout ce que l'on sait de ses habitudes, c'est qu'il était, comme ses contemporains Luis de Vargas et Luis Moralès, d'une piété très-vive, touchant à l'ascétisme, et que, n'ayant jamais traité que des sujets religieux, il se préparait à l'exécution de chaque tableau, de ces tableaux qui devaient être admis et presque adorés dans les temples, par la pratique des sacrements. Palomino raconte, à ce propos, l'histoire d'une de ses compositions célèbres, appelée *la Purisima Concepcion*. Le jésuite Martin Alberro, confesseur de Joanès, eut une vision. La Vierge vint lui commander de la peindre telle qu'elle lui apparaissait, avec sa tunique blanche et son manteau d'azur, le croissant sous ses pieds, et au-dessus de sa tête les trois personnages de la sainte Trinité, s'unissant pour la couronner du céleste diadème. Alberro chargea Joanès d'exécuter l'ordre de Marie. Le peintre se prépara à son œuvre par des jeûnes et des prières; jamais, dans le cours du travail, il n'essaya de rendre avec son pinceau la sainte image, qu'il ne se fût purifié par la confession et la communion. Ce fut ainsi qu'il parvint, dit-on, à fixer sur la toile la vision du jésuite extatique. Laissons le merveilleux de cette histoire; mais convenons au moins qu'en accomplissant ces minutieuses pratiques d'une foi sincère, l'artiste mettait à son ouvrage un soin, une conscience, une solennité, qui contrastent fort avec l'irréflexion, la légèreté, la négligence hâtive qu'on a depuis portées trop souvent dans les plus sérieuses applications de l'art.

Tout ce que l'on sait encore de la vie de Joanès, c'est qu'il fut chargé par saint Thomas de Villanueva de dessiner des tapisseries qui furent exécutées en Flandre. Ces cartons, représentant divers traits de l'histoire de la Vierge, sont conservés dans la cathédrale de Valence. Au

moment où il achevait les peintures du maître autel de Bocaïrente, Joanès tomba malade, et mourut dans ce bourg, le 21 décembre 1579. Il avait dicté, la veille, son testament au notaire Cristoval Llorens. Suivant l'ordre qu'il en avait donné, son corps fut transporté à Valence, en 1581, et déposé dans la paroisse de *Santa Cruz*.

Parmi les élèves immédiats de Joanès il faut compter son fils, Juan Vicente, dont les ouvrages méritent d'être ordinairement confondus avec les siens, et même, si l'on en croit les traditions conservées à Valence, ses deux filles, Dorotea et Margarita. On leur attribue les peintures de la première chapelle à main droite, dans l'église de *Santa Cruz*, où fut enterré leur père. Il est juste de citer aussi le P. Fray Nicolas Borras, fils d'un tailleur de Cocentayna, et né dans cette petite ville en 1530. Devenu moine dans le couvent de *San Geronimo de Gandia*, en 1575, il orna l'église, les cloîtres, les cellules, et jusqu'à l'infirmerie de ce monastère, d'une énorme quantité de tableaux pieux. La communauté reconnaissante lui vota, en 1601, neuf ans avant sa mort, un don perpétuel de cinquante messes par année.



MORALÈS.

Il est un peintre, parmi tous les peintres, que l'universelle admiration a salué du nom de *divin;* c'est Raphaël. En Espagne, un peintre aussi, Louis de Moralès, a reçu ce magnifique surnom. Mais est-ce le cri de l'admiration contemporaine qui proclamait ainsi son mérite et sa supériorité? Est-ce simplement l'indication un peu fastueuse du choix de ses sujets, toujours religieux, toujours empreints d'une sainte douleur et d'une ardente piété? Que ce soit l'un ou l'autre de ces motifs, ou même la réunion de tous deux en Moralès, qui lui ai fait décerner le surnom de *divin*, on peut dire que c'est arbitrairement qu'il l'a reçu, car d'autres peintres, du même pays et de la même époque, Joanès par exemple, ne l'auraient pas moins mérité que lui.

Luis de Moralès est né à Badajoz, capitale de l'Estrémadure, dans les premières années du XVIe siècle, quelques-uns disent en 1509, mais sans preuves suffisantes. On ignore quels furent ses parents; on ignore comment se passa sa jeunesse, quelles études il fit, de quels maîtres il reçut les leçons. Né loin de la mer, sur la frontière de Portugal, il n'eut pas, comme Joanès, comme Ribera, l'envie et la facilité de se rendre en Italie. Jamais il ne quitta l'Espagne. Palomino suppose que Moralès fut élève du *maese* Pedro Campaña (Pierre de Champagne). Mais ce peintre ne vint en Espagne que vers l'année 1548, et il existe à Badajoz, dans l'église de la *Concepcion*, des tableaux de Moralès datés de 1546. Il n'aurait donc pu recevoir de Campaña que les conseils d'un maître consommé, comme Velazquez en reçut plus tard de Rubens, mais non

les premiers éléments de l'art. Il faut supposer plutôt qu'il étudia sous quelqu'un des professeurs moins célèbres, établis déjà à Valladolid et à Tolède.

On croit que Moralès passa toute sa longue vie presque sans sortir de sa ville natale; du moins cette circonstance que, dans toutes les églises de Séville, il n'y a qu'un seul tableau de sa main (un oratoire de la sacristie de la cathédrale), semble prouver qu'il ne vint peut-être jamais, ou ne fit qu'une courte apparition dans cette ville, qui fut pendant un siècle et demi le commun rendez-vous des artistes espagnols. Tout ce que l'on sait de l'histoire de Moralès, c'est qu'à l'époque où Philippe II faisait construire l'Escorial, et préparait par avance les ornements de ce royal monastère, il fit venir à Madrid le peintre de Badajoz, dont la réputation s'était répandue dans l'Espagne entière. Il paraît que Moralès se présenta à la cour avec une pompe, un faste, qui blessèrent le roi. Philippe lui fit donner une gratification de voyage et le renvoya dans son pays. Il lui acheta seulement une *Voie des douleurs* (*Calle de la amargura*), qui fut placée, non pas à l'Escorial, mais dans l'église de *San Geronimo*, à Madrid, où elle est encore.

Revenu tristement à Bajadoz, avec l'humiliation d'un refus, atteint bientôt par les infirmités de la vieillesse, et sentant à la fois sa main trembler et sa vue faiblir, Moralès, abandonné de tous, oublié dans le fond de sa province, descendit de ce luxe qui avait offusqué le roi jusqu'à la pauvreté, jusqu'au besoin. Ce fut dans cette misérable situation que le trouva le même Philippe II, lorsqu'au retour de Lisbonne, et après avoir pris possession du Portugal, il traversa Badajoz en 1581. Moralès se présenta devant lui. « Vous êtes bien vieux, Moralès, lui dit le roi. — Oui, sire, et bien pauvre, » répondit l'artiste. Philippe lui accorda une pension de 300 ducats. Moralès n'en jouit que cinq ans; il mourut en 1586, ayant atteint un âge très-avancé.

Les tableaux de Moralès, tous peints sur cuivre ou sur bois, sont généralement très-petits et très-simples. Ils ne dépassent guère, pour la dimension, une tête ou un buste à mi-corps, et les plus compliqués se composent d'une Vierge soutenant le Christ mort. Cependant Moralès a laissé quelques compositions importantes : par exemple, six tableaux de la Passion, qui ornent l'église d'un bourg de l'Estrémadure, Higuera de Fregenal, et dont les personnages sont de corps entier, ainsi que d'autres tableaux conservés à Badajoz, soit dans la cathédrale, soit dans les paroisses de la *Concepcion* et de *San Agustin*. Le nouveau musée de Madrid n'a pas pu recueillir plus de trois ou quatre ouvrages de Moralès, ce qui prouve qu'ils sont rares, quand on les veut incontestables.

Moralès a laissé un élève éminent, qui ne s'est point exercé dans le même genre que lui, mais qui a porté les qualités de sa peinture dans le genre le plus opposé : c'est Juan Labrador, peintre de fleurs, de fruits, de tous les objets que les Espagnols réunissent sous le nom de *bodegones*, et que nous appelons tableaux de salle à manger. Personne, pas même Michel-Ange Cerquozzi, de Heem ou Van-Huysum, ne l'a surpassé dans ce genre pour l'admirable perfection du travail et l'éclat du coloris. Palomino affirme que le nom de *Labrador*, laboureur, lui fut donné parce qu'il avait travaillé à la terre avant de manier les pinceaux; mais ce peut être aussi son nom de famille, car il est assez commun en Estrémadure, pays de son maître, et le sien probablement. Labrador mourut fort vieux, à Madrid, dans l'année 1600.

EL MUDO.

(LE MUET.)

Cet homme est l'un des plus éclatants témoignages de la puissance des instincts naturels, et de leur supériorité constante sur les effets de l'éducation. Si le Rhéteur romain a dit avec raison qu'*on naît poëte*, lui a prouvé aussi qu'on naît peintre. Privé des moyens de communication avec les autres hommes, réduit à sa seule organisation intellectuelle, et contrarié par toutes les circonstances qui l'environnaient, il a pourtant accompli sa destinée, et une destinée brillante, rien qu'en se laissant aller au penchant de sa nature.

Juan Fernandez Navarrete naquit, vers l'année 1526, dans la petite ville de Logroño, province de la Rioja. A trois ans, une maladie aiguë le priva du sens de l'ouïe, et, comme les sourds-muets de naissance, ne pouvant apprendre, il ne sut point parler. A cette époque le moine espagnol Fray Pedro de Ponce, qui précéda de si loin l'abbé de l'Épée, n'avait pas encore mis en pratique l'éducation des sourds-muets[1]. On n'eut même pas la pensée d'enseigner quelque chose au petit Juanito tant qu'il fut enfant, mais bientôt il révéla sa vocation, car on le voyait sans cesse occupé, ayant un charbon pour pinceau et pour toiles les murailles, à copier tous les objets qu'il avait sous les yeux. Son intelligence et son talent naturel se montraient

1. Ce fut vers 1570 que Fray Pedro Ponce, moine bénédictin du couvent d'Oña, trouva moyen d'instruire les deux frères et la sœur du connétable de Castille, nés tous trois sourds-muets.

si clairement dans ces ébauches informes, que son père se décida à le conduire dans un couvent de l'ordre de saint Jérôme, appelé *de la Estrella* (de l'Étoile), peu distant de la ville, où se trouvait un moine, le P. Fray Vicente, qui s'occupait un peu de peinture. Ce religieux prit en affection le petit muet : il lui montra les premiers éléments de l'art, et bientôt, voyant faire à son élève de tels progrès qu'il ne pouvait plus le suivre, il engagea ses parents à l'envoyer en Italie.

Le *Mudo*, dont la famille avait de l'aisance, partit, en effet, pour le pays des arts. Il visita Rome, Naples, Florence, Milan, Venise. Il s'arrêta partout, fréquenta les ateliers des maîtres les plus renommés, et se fixa auprès de Titien, dont il devint le disciple assidu. Son séjour en Italie fut très-long, de vingt ans au moins, et, bien qu'on ne puisse citer aucun ouvrage de quelque importance composé par lui pendant ses voyages, il est certain, cependant, qu'il avait, parmi les artistes de l'Italie, une réputation déjà fort grande, et qu'augmentait sans doute la circonstance de son infirmité. Le nom du *Mudo* parvint en Espagne; et lorsque Philippe II fit commencer les décorations de l'Escorial, il manda, l'un des premiers, l'élève déjà célèbre de Titien. Le *Mudo* se rendit donc à Madrid, alors âgé d'au moins quarante ans. Une cédule royale, du 6 mars 1568, le nomma peintre du roi, avec deux cents ducats d'appointements annuels, outre le prix de ses ouvrages. Il avait apporté pour échantillon de son savoir-faire un petit tableau du *Baptême de Jésus*, qui plut beaucoup au roi, et que l'on conserva longtemps dans la cellule du prieur de l'Escorial[1].

A peine le *Mudo* avait-il commencé ses travaux, en peignant des *Prophètes* et un *Calvaire* en grisailles pour cer-

1. Cette cellule n'était pas ce que son nom pourrait faire croire, car on y comptait jusqu'à quatorze salons ou galeries magnifiquement ornés.

taines parties du monument, qu'une maladie assez grave le força d'aller respirer l'air du pays. Il passa près de trois ans à Logroño, en congé et recevant toujours ses appointements de peintre du roi. Au mois de mars 1571 il revint à l'Escorial, rapportant les quatre grands tableaux dont il avait reçu la commande, et qui lui furent payés 500 ducats. C'étaient une *Assomption*, un *Martyre de saint Jacques-le-Majeur*, un *Saint Philippe* et un *Saint Jérôme*. On croit que, dans le premier, et sous les traits de la Vierge, il fit le portrait de sa mère doña Catalina Ximenez, qui avait été belle; il plaça également son père parmi les apôtres du premier plan. Lorsque ce tableau fut mis en place, le *Mudo*, qui était fort sévère à lui-même, voulait le détruire, parce qu'il trouvait le groupe principal manqué, et la Vierge trop serrée par les anges. Mais Philippe II, comme un autre Auguste pour un autre Virgile, protégea l'ouvrage contre l'arrêt de son auteur.

On rapporte également, à propos du *Martyre de saint Jacques*, que, pour se venger de Santoyo, secrétaire du roi, le *Mudo* donna sa figure au bourreau du saint, et que Philippe dut encore protéger cet ouvrage contre le ressentiment de son secrétaire. Mais le P. Siguenza, qui a beaucoup parlé du *Mudo* dans son *Historia del Orden de San Geronimo*, et qui habitait alors l'Escorial, affirme que cette laide et singulière figure du bourreau de saint Jacques est tout simplement celle d'un artisan de Logroño.

On plaça ces quatre tableaux dans la sacristie du couvent, et le *Mudo* fut aussitôt chargé d'en peindre quatre autres de même dimension pour la sacristie du collége, à savoir : la *Nativité*, le *Christ à la colonne*, la *Sainte Famille* et *saint Jean écrivant l'Apocalypse dans l'île de Pathmos*. Ces compositions, peintes à Madrid, furent présentées à l'Escorial le 19 novembre 1575, et payées au *Mudo* 800 ducats.

L'ensemble de ces huit tableaux pareils formait l'œuvre capitale du peintre. Cet ensemble fut détruit par un incendie qui dévora trois des tableaux, l'*Assomption*, le *Saint*

Philippe et le *Saint Jean*. Les cinq que l'on sauva furent placés depuis dans le cloître principal du monastère. Outre leur incontestable mérite, ils sont tous remarquables par quelque circonstance particulière. Ainsi le *Martyre de saint Jacques* et le *Saint Jérôme* sont terminés avec un fini minutieux, qui forme comme une première manière dont le *Mudo* s'écarta dans ses autres compositions. Le *Christ à la colonne*, vu de face, est une tête admirable, dont la douceur et la beauté contrastent merveilleusement avec l'ignoble laideur des manants qui se préparent à le flageller. Dans la *Sainte Famille*, les têtes sont également très-belles et très-expressives ; mais, par un étrange caprice, le peintre a placé au premier plan du tableau, d'un côté, une perdrix, de l'autre, un chien et un chat qui se disputent un os avec de si comiques contorsions qu'on ne peut les regarder sans rire. Enfin, dans la *Nativité*, le *Mudo* s'est attaché à vaincre une difficulté formidable ; il a éclairé son tableau par trois lumières : celle qui s'échappe du saint Enfant, celle qui descend de la *gloire* et s'étend sur toute la composition, celle enfin que répand un flambeau que saint Joseph tient à la main. Le groupe des bergers est la meilleure partie de ce tableau. On rapporte que le peintre florentin Peregrino Tibaldi ne pouvait se lasser de les admirer, et s'écriait sans cesse dans son enthousiasme : *Oh ! gli belli pastori !* Cette exclamation est devenue le nom du tableau, qu'on appelle *Les beaux bergers*, comme plus tard l'exclamation de Luca Giordano : *C'est la théologie de la peinture*, servit à nommer le dernier tableau de Velazquez.

En 1576, le *Mudo* peignit son fameux tableau d'*Abraham et les trois anges*, qui lui fut payé le prix considérable de 500 ducats. Ce fut au mois d'août de la même année qu'il fit avec le prieur, l'inspecteur et le trésorier de l'Escorial un contrat singulier dont l'original est conservé dans les archives du monastère. Par ce contrat, on lui commandait trente-deux tableaux, qu'il s'engageait à livrer en quatre ans. Vingt-sept de ces tableaux devaient avoir

sept pieds et demi de haut sur sept et un quart de large, et les cinq autres treize pieds de haut sur neuf de large. On prévoit minutieusement dans le contrat tous les détails de la commande; par exemple : Les toiles devront être d'un seul morceau et sans couture; le travail sera tout entier de la main de Juan Fernandez Navarrete; il devra se faire, soit au couvent, soit à Madrid, soit à Logroño; les figures devront avoir juste six pieds un quart de hauteur [1]; si le même saint est répété plusieurs fois dans les tableaux, il devra toujours avoir le même visage et les mêmes vêtements; le peintre ne mettra dans ses tableaux *ni chien, ni chat, ni figure déshonnête, etc.* Ce contrat est signé, non-seulement par le *Mudo*, qui avait appris à lire, à écrire, à jouer aux cartes, et qui était d'une instruction peu commune en histoire et en mythologie, mais aussi par un certain Francisco de la Peña, avec lequel il conversait par signes, et qui lui servait d'interprète.

Le *Mudo* ne put point terminer cette vaste commande; il peignit seulement, pendant les années 1577 et 1578, les huit premiers tableaux qui représentent, de deux en deux, les apôtres, les évangélistes, saint Paul et saint Barnabé. Les vingt-quatre autres tableaux furent achevés dans les années suivantes, par Alonzo Sanchez Coello et Luis de Caravajal. Le *Mudo*, dont la santé avait toujours été débile et qui était alors attaqué d'une obstruction à l'estomac, fut contraint de chercher dans de petits voyages quelque soulagement à ses maux. Enfin, il alla mourir, le 28 mars 1579, à Tolède, chez son ami Nicolas de Vergara; il était âgé d'environ cinquante-deux ans.

Son testament, écrit de sa main, fut une espèce d'énigme, qu'on ne put expliquer que par une enquête judiciaire et sur le témoignage de ses amis. Voici la traduction littérale de ce testament, où l'on peut voir à quelle brièveté se ré-

1. Le pied d'Espagne est un peu moins grand que notre ancien pied de roi.

duisent les idées chez un homme qui n'a point avec les autres hommes de communications orales :

Jésus, Notre-Dame.
Exécuteur testamentaire, Nicolas de Vergara.
Ame, pauvres, 200 ducats.
Frère moine, 200 ducats : pauvres.
Fille religieuse, 600 ducats.
Estrella, frères, 500 ducats : messe.
Maria Fernandez, 100 ducats.
Père, messe, 200 ducats.
Valet, 40 ducats.

JUAN FERNANDEZ.

Voici maintenant l'explication qui résulta de l'enquête : Le testateur se met d'abord sous l'invocation de Jésus et de Marie, et nomme son ami pour exécuteur de ses volontés. Le troisième alinéa veut dire que, pour son enterrement, les prières de l'Église et les dons aux pauvres, on dépense 200 ducats. Le quatrième alinéa, que l'on donne à son frère Fray Bautista Fernandez, moine franciscain, et pendant sa vie, le revenu de 200 ducats, qui seront ensuite distribués aux pauvres. Le cinquième, qu'on mette au couvent, avec une dot de 600 ducats, une fille naturelle, encore enfant, qu'il avait à Ségovie. Le sixième, qu'on donne 500 ducats au couvent d'Estrella, à condition que les moines fonderaient à perpétuité une messe journalière pour son âme. Le septième, qu'on donne 100 ducats à l'une de ses parentes nommée Maria Fernandez, mariée à Agustin Perez, bourgeois de Logroño. Le huitième, qu'on donne à la paroisse de Notre-Dame de la Redonda, à Logroño, où son père était enterré et avait une chapelle, 200 ducats pour y fonder une messe commémorative. Enfin le neuvième, qu'on donne 40 ducats à son domestique Adan Mimoso. La mère du *Mudo* fit transporter et déposer ses os dans le couvent de la Estrella, où il avait reçu les premières leçons de peinture.

On peut dire que les ouvrages du *Mudo* sont tout à fait inconnus. Les divers tableaux que nous avons indiqués plus haut, ayant tous été commandés pour l'Escorial, sont demeurés jusqu'à présent ensevelis dans cette royale solitude, devenue presque inaccessible. Toute son œuvre est là; le musée de Madrid n'a pu obtenir que ce petit *Baptême du Christ* qu'à son arrivée d'Italie le *Mudo* présenta pour faire accepter ses services au roi Philippe II. C'est tout ce que le musée possède de ce grand peintre, à moins qu'on y ait recueilli tout récemment quatre tableaux qui ornaient le couvent de la Estrella, et que les connaisseurs lui attribuent, bien que les moines de ce monastère aient toujours prétendu, par orgueil de corporation, qu'ils étaient de son maître Fray Vicente. Il est bien difficile, sur ce seul échantillon, sur ce petit tableau qui a précédé tous ses ouvrages et sa grande manière, de juger le peintre éminent qui faisait l'admiration de son siècle, et auquel on commandait de préférence les plus grandes peintures du Versailles monacal de Philippe II. Bornons-nous à répéter, avec tous ceux qui ont écrit sur ses ouvrages, qu'il fut excellent par le dessin et par le coloris, par l'ordonnance et par l'expression; bornons-nous à dire qu'on l'a nommé d'une voix unanime le *Titien espagnol*, non-seulement parce qu'il fut l'élève chéri du maître, dont il imita la manière de préférence à toute autre, mais aussi parce qu'il approcha, sinon par le nombre, au moins par le mérite des œuvres, de l'immortel vieillard de Cadore.

On a conservé deux petites pièces de vers faites par le grand Lope de Vega à la louange du *Mudo*. Voici la meilleure, avec la traduction littérale :

« No quisó el cielo que hablase,
Porque con mi entendimiento
Diese mayor sentimiento
A las cosas que pintase;
Y tanta vida les di
Con el pincel singular,

Que como no pude hablar,
Hice que hablasen por mi. »

« Le ciel n'a pas voulu que je parlasse, afin qu'avec mon intelligence je donnasse plus de sentiment aux choses que je peindrais; et je leur ai donné tant de vie, avec mon pinceau merveilleux, que, n'ayant pu parler, j'ai fait qu'elles parlassent pour moi. »

Il s'est trouvé, en Espagne, deux autres peintres muets et surnommés tous deux *el Mudo*. L'un s'appelait Diego Lopez ; l'autre n'est connu que sous le nom de Pedro el Mudo. Ce dernier avait du mérite, et a laissé quelques ouvrages distingués, sans que l'on puisse pourtant les attribuer à l'illustre muet de Logroño.



EL GRECO.

On pourrait s'étonner que nous eussions donné place dans ces *notices* à un homme qui n'était pas Espagnol, et qui ne fut pas un grand peintre. Et pourtant, si l'on prend garde qu'il passa en Espagne toute sa vie d'artiste, et que, malgré ses bizarreries extravagantes, il eut un sentiment de l'art très-vif, très-élevé; qu'il acquit une réputation considérable, qu'il fit une école et des élèves meilleurs que lui, l'on conviendra qu'il était impossible de le passer sous silence. D'ailleurs, le talent qui s'égare n'est peut-être pas moins utile à étudier que le génie qui marche droit au but.

Domenico Theotocopuli, qu'on sait être né dans la Grèce, sans que l'on sache positivement ni le lieu ni l'époque de sa naissance, alla d'abord, soit par vocation, soit par accident, étudier l'art en Italie. Il fut élève, ou plutôt condisciple de Titien, car son nom ne figure pas sur le long catalogue des élèves qu'eut le grand peintre de Venise. Ce fut en Italie, sans doute, que lui fut donné le surnom de Greco sous lequel il est connu; les Espagnols l'eussent appelé *el Griego*. L'on ne sait pas davantage pourquoi Theotocopuli, s'éloignant de plus en plus de l'Orient, vint se fixer en Espagne. Le premier événement certain de sa vie, c'est qu'en 1577 il habitait Tolède, et qu'il venait de commencer à peindre, pour la sacristie de la cathédrale de cette ville, son grand tableau du *Partage des vêtements de Jésus*, le plus célèbre et sans doute le meilleur de ses ouvrages. Il faisait aussi les ornements d'architecture de l'autel, car le *Greco* fut sculpteur et architecte, aussi bien que peintre, à la manière de Berruguete et d'Alonzo

Cano. Ces premiers travaux, qui lui firent payés un prix fort élevé, répandirent sur-le-champ son nom, que recommandait déjà à la curiosité publique une origine lointaine.

Comme Moralès, comme le *Mudo*, comme tous les artistes éminents de l'époque, il fut appelé par Philippe II pour concourir à la décoration de l'Escorial. En 1579, on lui commanda le tableau de *saint Maurice et ses compagnons*. Ce fut alors que, changeant brusquement de manière, il se jeta dans une voie nouvelle, où, pour être original, il se fit volontairement faux et ridicule. Son premier tableau était tout à fait dans le style de son illustre condisciple vénitien; au point que le Vago, si peu prodigue d'éloges pour les peintres espagnols, convient que « l'on y retrouve toute la manière de Titien, que les têtes sont si belles et si expressives qu'on les croirait de Titien lui-même. » Dans le *Saint Maurice*, au contraire, le *Greco* adopta ce dessin fantastique, ce coloris grisâtre, pâle, blafard, qui font de ses personnages autant d'ombres et de revenants, enfin tout le *parti pris* d'une bizarrerie vraiment maladive, et qui s'étendait jusqu'à la forme de ses cadres, allongés hors de proportion.

Il est inutile de suivre le *Greco* dans tous les ouvrages de peinture et de sculpture architecturale qu'il fit à Tolède, à Madrid et dans plusieurs autres villes. Bornons-nous à dire que, malgré l'extravagance volontaire de ses procédés, il vécut estimé comme artiste, parce qu'on trouvait, même dans son coloris étrange, un certain *faire* de maître, un empâtement savant et vigoureux, parce que ses leçons et ses conseils valaient mieux que ses ouvrages, parce qu'il aidait et protégeait les artistes, parce qu'il avait enfin une noble idée de l'art et qu'il en soutint la dignité sous toutes les formes. Par exemple, il résista au collecteur des impôts (*alcabalero*) d'Illescas, qui voulait lui faire payer le droit de vente (*alcabala*) sur les tableaux et ornements qu'il avait faits pour les églises de cette ville. L'affaire fut portée, en

1600, devant le conseil supérieur de finance, qui prononça un arrêt favorable au *Greco*, en déclarant exempts de tous tributs les trois arts que leur excellence rendait dignes de ces priviléges. Cet arrêt fixa en quelque sorte la jurisprudence sur ce point, et servit plus tard à repousser les prétentions que le fisc éleva maintes fois contre les artistes.

Le *Greco* mourut en 1625, âgé d'environ quatre-vingts ans, et fut enterré dans l'église de *San Bartolome* à Tolède. Son ami, Don Luis de Gongora, le célèbre fondateur de la secte littéraire des *Cultos*, lui fit, en guise d'épitaphe, un sonnet bizarre et emphatique, dont la traduction ne serait pas supportable. Palavicino lui avait également adressé deux sonnets, recueillis dans ses œuvres posthumes, pour lui payer son portrait en monnaie de poëte. Le *Greco* avait travaillé, comme Titien, jusqu'en ses dernières années. Francisco Pacheco raconte que, l'ayant visité en 1611, le *Greco* lui montra, dans un immense buffet, des modèles en terre cuite de ses divers ouvrages de sculpture, et, dans une grande salle, les esquisses de tous les tableaux qu'il avait peints, « Qui pourrait croire, dit-il ailleurs, que le *Greco* retouchait mainte et mainte fois ses peintures justement pour séparer et désunir les couleurs, et qu'il en faisait d'horribles ébauches pour affecter la vigueur et la sûreté de main ? » Du reste, Pacheco ajoute que c'était un homme de grandes connaissances, de beaucoup d'esprit, renommé pour ses saillies, et qui écrivit sur les trois arts qu'il exerçait. Ces écrits du *Greco* ne sont point arrivés jusqu'à nous. Il laissa un fils, Jorge Manuel Theotocopuli, qui fut sculpteur et architecte, mais non peintre, et plusieurs élèves très-distingués, très supérieurs à lui, entre autres Luis Tristan, Fray Juan Bautista Mayno et Pedro Orrente.

SANCHEZ COELLO.

Ce que Velazquez fut pour Philippe IV, Alonzo Sanchez Coello l'avait été pour Philippe II, le peintre chéri, le courtisan familier, le *privado del rey*. Fort jeune encore, et après avoir épousé à Madrid, en 1541, doña Luisa Reynalte, Sanchez Coello accompagna Antonio Moro (Antoine Moor) à Lisbonne, lorsque ce peintre y fut envoyé par Charles-Quint pour y faire les portraits de toute la famille royale. Coello resta au service du prince don Juan, époux de doña Juana, fille de l'empereur et sœur de Philippe II. Devenue veuve, doña Juana le recommanda à son frère, auquel il plut par son talent et par son esprit, et qui en fit son peintre de confiance et d'intimité. L'affection que lui portait ce roi, si peu affectueux, était telle que, lorsqu'il ne l'emmenait pas avec lui dans ses expéditions militaires, il lui écrivait très-fréquemment, et de sa propre main, en adressant les lettres à *son bien-aimé fils Alonzo Sanchez Coello* (*al muy amado hijo Alonzo Sanchez Coello*). Au reste, pour faire comprendre jusqu'où s'étendit cette singulière liaison de Philippe II et de son peintre, il est plus simple de copier ce que rapporte sur ce point Francisco Pacheco :

« Le roi lui donna pour logement de vastes maisons toutes proches du palais, et comme il en avait seul la clef, par un passage secret et en robe de chambre, il lui arrivait mainte fois d'entrer inopinément chez lui, et de l'assaillir tandis qu'il était à dîner avec sa famille. Et lorsque le peintre voulait se lever pour le saluer révérencieusement comme son roi, il lui commandait de rester en place, et entrait ensuite, par passe-temps, dans son atelier. D'autres

fois, il le surprenait assis et peignant, et s'approchant par derrière, il lui mettait les mains sur les épaules; et quand Alonzo Sanchez se voyait si favorisé de sa majesté, et qu'il essayait, par juste civilité, de se mettre debout, le roi le faisait asseoir et continuer sa peinture.

« Coello fit plusieurs fois son portrait, armé, en pied, à cheval, en habits de voyage, en manteau et bonnet. Il peignit également dix-sept personnes royales, reines, princes, infants et infantes, qui l'honoraient et l'estimaient à ce point qu'ils entraient familièrement chez lui pour jouer et se divertir avec sa femme et ses enfants. Il ne fut pas moins honoré de réputation par les plus grands princes du monde, par les papes Grégoire XIII et Sixte-Quint, le grand-duc de Florence, celui de Savoie, le cardinal Alexandre Farnèse, frère du duc de Parme, etc.

« Jamais il ne manqua à sa table un grand d'Espagne ou un gentilhomme de haute naissance, car, étant si favorisé d'un si grand monarque, beaucoup voulaient être favorisés de lui. Sa maison fut fréquentée par les plus grands personnages de son temps, le cardinal Granvelle, l'archevêque de Tolède, don Gaspar de Quiroga, l'archevêque de Séville, don Rodrigo de Castro, et, ce qui est plus encore, le seigneur don Juan d'Autriche, le prince don Carlos, et une infinité de seigneurs, de grands, d'ambassadeurs, au point que, mainte fois, les chevaux, litières, carrosses et chaises à porteurs remplirent deux grandes cours de sa maison; et, devenu le peintre le plus renommé de son temps, il gagna plus de 55 000 ducats. »

Chose étrange ! on n'a pu découvrir ni dans quel endroit ni à quelle époque naquit ce peintre si célèbre et si fortuné. Longtemps on l'a cru Portugais, et c'est ce qu'affirme Palomino. Mais le savant et laborieux Alvarez Baena, en compulsant les preuves de noblesse fournies par le petit-fils de Sanchez Coello, don Antonio Herrera, pour se faire admettre dans l'ordre de Saint-Jacques, a trouvé quelques indications précises qui contredisent la croyance commune.

D'après ces preuves, le peintre de Philippe II serait né, au commencement du XVIe siècle, dans le bourg de Benifayrô, royaume de Valence, et baptisé à la Alqueria-Blanca; son nom de famille aurait été Sanchez Galvan Coello, ce dernier venant sans doute de sa mère. En ce cas, ce serait à cause de son voyage et de son séjour à Lisbonne que Vincenzo Carducci l'aurait appelé *Lusitano*, et qu'on lui aurait quelquefois donné le nom de *Titien portugais*.

En 1570, Sanchez Coello fut chargé, avec Diego de Urbina, de peindre les arcs de triomphe élevés à Madrid pour l'entrée d'Anne d'Autriche, femme de Philippe II. On a conservé des relations très-détaillées de son travail, qui fut fort admiré, et qu'on lui paya, à dire d'experts, 75 875 maravédis (environ 5 600 fr.). En 1582, il avait achevé de remplir la salle des portraits dans le palais du Pardo. On y voyait, outre les portraits de la famille royale, ceux de la princesse de Portugal, doña Juana, de la femme du roi de Portugal Jean III, doña Catalina, de don Juan d'Autriche, l'illustre frère naturel de Philippe II, du prince don Carlos, dont la fin tragique a tant exercé les romanciers et les poëtes, de l'empereur Rodolphe, des archiducs Ernest et Ferdinand; enfin de plusieurs seigneurs attachés à la personne du roi.

Quoique Sanchez Coello eût alors atteint un âge très-avancé, Philippe II voulut qu'il concourût à l'ornement des autels de son Escorial. Il peignit successivement, depuis 1582, sept tableaux de *saint Paul ermite et saint Antoine*, *saint Etienne et saint Laurent*, *saint Vincent et saint Georges*, *sainte Catherine et sainte Agnès*, enfin, *saint Just et le Pasteur*, où il plaça une charmante vue d'Alcala de Henarès, avec le coteau qui domine cette ville et l'ermitage qui le couronne. Il fit à la même époque un admirable portrait du P. Siguenza, plein de vérité et de vie, et celui du fameux saint Ignace de Loyola, fondateur de l'ordre des Jésuites. Il peignit ce portrait, qu'on dit fort ressemblant,

après la mort du saint, seulement avec l'aide d'un masque de cire moulé sur son visage, et les conseils d'un de ses disciples, le P. Ribadaneyra.

Les incendies successifs du palais du Pardo et de l'ancien Alcazar de Madrid détruisirent presque tous les portraits laissés par Sanchez Coello, c'est-à-dire son œuvre principale. Il ne reste de lui que les tableaux faits pour l'Escorial, où ils ont une réputation égale à ceux du *Mudo*, mais qui ne s'étend guère au delà des limites du monastère. Madrid n'avait conservé que son seul tableau de *saint Sébastien*, fait en 1580, et placé dans une chapelle du couvent de *San Geronimo;* ce tableau est tout à fait dans le grand style du XVIe siècle.

Sanchez Coello mourut en 1590, laissant plusieurs élèves distingués, Pantoja de la Cruz, Felipe de Liaño et sa fille doña Isabel. Cette dernière, à laquelle le bachelier Juan Perez de Moya consacra un article dans son livre intitulé *Santas é ilustres mugeres*, naquit à Madrid en 1564, et y mourut en 1612, veuve de don Francisco de Herrera y Saavedra, chevalier de Saint-Jacques et régidor de cette capitale. Elle avait appris de son père le dessin, la peinture, et elle acquit, dans le portrait, une réputation méritée. C'était une femme accomplie, qu'on citait également pour ses talents en musique, son esprit naturel et ses connaissances variées.

CÉSPEDÈS.

Ce n'est pas seulement d'un peintre qu'il s'agit à présent. Céspedès fut un de ces génies faciles, vastes, universels, qui embrassent tout dans leur immense désir d'apprendre, qui réussissent à tout, sciences, belles-lettres, beaux-arts, et qui ne manquent d'être les premiers en tous les genres, que parce qu'ils passent de l'un à l'autre avant d'avoir acquis dans chacun la dernière perfection, et qu'ils partagent le travail de leur intelligence entre plusieurs talents d'aussi difficile conquête, au lieu de porter sur un seul tout l'effort d'un goût dominant, d'une étude unique et d'une lutte opiniâtre.

Pablo de Céspedès naquit à Cordoue, en 1538, dans la maison de son grand-oncle Francisco Lopez Aponte, chanoine de la cathédrale. Son père, originaire d'Ocaña, dans la Manche, se nommait Alonzo de Céspedès, et sa mère, née dans le bourg d'Alcolea de Torote, Olaya Arroyo. Il fut élevé jusqu'à dix-huit ans chez le chanoine, qui lui fit étudier la grammaire et les humanités. En 1556, on l'envoya à l'université d'Alcala de Henarès, pour y faire ses hautes études et apprendre les langues orientales. Ce fut quelques années plus tard qu'il partit pour Rome, où, suivant Pacheco, il fit deux voyages. On croit qu'il avait déjà quelques principes de peinture; mais ce fut seulement parmi les disciples de Michel-Ange, devant les œuvres de ce grand artiste, qui venait de mourir lorsqu'il vit pour la première fois l'Italie, que Céspedès sentit sa vocation nouvelle, et qu'il résolut de cultiver les arts sans abandonner la culture des lettres. Il se lia d'amitié intime avec Federico Zuccheri (que les Espagnols nomment Zuccaro) travailla

dans son atelier, et prouva bientôt, par les peintures à fresque qu'il fit dans l'église d'*Ara-Cœli*, sur le sépulcre du marquis de Saluzzo, qu'il pouvait prendre rang parmi les artistes. Il fut, en effet, chargé de participer aux décorations de l'église de la Trinité-du-Mont, avec son ami Zuccheri, Jules Romain, Daniel de Volterre, Pelegrino de Bologne et Perin del Vaga. L'*histoire de la Vierge*, dans la chapelle de l'Annonciate, et les *Prophètes* des pilastres, qui sont de la main de Céspedès, prouvent qu'il possédait déjà toute la majesté de formes, toute la hauteur de style de la grande école dont il s'était fait le disciple. Une anecdote qui se rattache à cette époque fournit la preuve qu'il cultivait également la sculpture, et avec non moins de succès. Il y avait à Rome une statue antique de Sénèque, à laquelle manquait la tête. Céspedès résolut de réparer cette mutilation du temps, et de compléter l'image de son compatriote, de celui qui, dès le temps de Néron, avait rendu célèbre le nom de Cordoue, alors récente colonie militaire des Romains en Espagne. Un matin, l'on trouva la statue complète, et le peuple, ravi d'un travail aussi beau qu'audacieux, écrivit au pied de la statue *Vittoria allo Spagnuolo*.

Ce fut à la suite de ces divers ouvrages, et dans l'année 1577, que Céspedès reçut à Rome sa nomination à un canonica (*una racion*) dans le chapitre de Cordoue. Il vint aussitôt en prendre possession, et remplit avec exactitude, tout le reste de sa vie, les devoirs, à la vérité peu onéreux, de cette sinécure ecclésiastique. Cependant Céspedès ne se borna point à la régulière assistance au chœur; il fut chargé, par le chapitre, de plusieurs commissions ou travaux, et, par exemple, de dresser avec le docteur Ambrosio de Moralès le martyrologe de Cordoue.

Céspedès possédait à Séville une maison qu'il allait habiter pendant les mois de vacance, et dans laquelle il conservait, à ce qu'il semble, une partie de ses livres et de ses objets d'antiquité. Du moins, dans sa dissertation sur la

peinture ancienne et moderne, adressée à Pedro de Valencia, on trouve la phrase suivante : « J'ai possédé une figurine égyptienne, en pierre noire, toute couverte d'hiéroglyphes, mais elle a été perdue dans la peste de Séville, parce qu'un de mes domestiques, qui en avait la garde, ainsi que de plusieurs autres choses, est mort de cette maladie. » Le dernier voyage que fit Céspedès à Séville eut lieu en 1603, tandis que son ami Pacheco peignait à la détrempe des tableaux représentant la fable de *Dédale et Icare* pour le cabinet du duc d'Alcala. Céspedès approuva la composition de cette détrempe, assurant que c'était bien celle dont s'étaient servis les anciens, et dont il avait lui-même fait usage en Italie. De retour à Cordoue, et livré jusqu'à sa dernière heure aux divers travaux qui avaient occupé sa vie, Céspedès mourut le 26 juillet 1608, âgé de soixante-dix ans. Il est enterré dans la cathédrale, à quatre toises environ en avant de la chapelle de *San Pablo.* On lit encore sur sa pierre tumulaire l'inscription suivante que fit graver le chapitre :

PAULUS DE CESPEDES HUJUS ALMÆ
ECCLESIÆ PORCIONARIUS, PICTURÆ,
SCULPTURÆ, ARCHITECTURÆ, OMNIUMQUE
BONARUM ARTIUM, VARIARUMQUE
LINGUARUM PERITISSIMUS, HIC SITUS EST.
OBIIT ANNO DOMINI M. DC. VIII,
SEPTIMO KALENDAS SEXTILIS.

Nous allons brièvement envisager Céspedès comme antiquaire, comme poëte et comme peintre.

Cet homme éminent, doué de tant de talents divers, possédait très-bien l'italien, le latin, le grec, et, suffisamment pour en discourir, l'hébreu et l'arabe. Une telle connaissance des langues, fort rare à son époque, lui donnait une merveilleuse facilité pour les travaux purement scientifiques. On peut citer, au premier rang de ses ouvrages en ce genre, une dissertation sur la cathédrale de Cordoue,

tendant à prouver que cette admirable mosquée, bâtie dans la seconde moitié du VIIIe siècle, par le fondateur de la dynastie Omméyade en Espagne et du khalyfat de Cordoue, par le grand Abdérame Ier (Abd-al-Rhamam), et qui est restée le plus beau, le plus précieux monument des Arabes, occupe précisément la place d'un temple à Janus, élevé par les Romains après la conquête et la pacification de l'Ibérie. Céspedès a fait aussi des *Recherches sur le temple de Salomon*, où il montre sa vaste instruction sur les origines de la peinture, et une espèce de *Mémoire sur l'origine de l'ordre corinthien en architecture*, plein de science et de sagacité.

Mais son meilleur livre d'érudition est sans contredit celui qu'il écrivit en 1604, sur les instances de son ami Pedro de Valencia, et qui porte pour titre : *Parallèle de la peinture et de la sculpture anciennes et modernes*. (De la comparacion de la antigua y moderna pintura y escultura). Sans avoir connu l'œuvre de Vasari, qui fut écrite de son temps, il donne d'intéressants détails sur les peintres florentins, depuis Cimabuë jusqu'aux élèves de Michel-Ange, et, ce qui est plus important, plus précieux, il décrit avec une parfaite lucidité les œuvres des Grecs, en s'appuyant surtout du texte de Pline, puis les compare, dans un parallèle plein de goût et de finesse, avec les œuvres de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien, et des autres maîtres de son époque. On sait aussi que Céspedès écrivit un *Traité de perspective théorique et pratique;* mais ce livre est complétement perdu; il est même douteux que son auteur l'ait jamais publié.

Si, d'habitude, Céspedès tournait ses investigations de savant sur ses occupations d'artiste, s'il était peintre érudit, ce fut le même sujet qu'il choisit pour traiter en écrivain; il se fit encore peintre poëte. Il célébra en beaux vers les merveilles d'un art dont il avait expliqué l'origine et la théorie, d'un art qu'il pratiquait avec éclat. Il lui consacra sa plume et son pinceau; il le traita sous un triple rapport,

et c est sans sortir de la peinture qu'il fut à la fois historien, poëte et artiste. On doit regretter vivement qu'il n'ait pu terminer son *Poëme de la peinture* (*la Pintura*), dont Pacheco nous a conservé de si précieux fragments. Pour les Espagnols, ce serait assurément le meilleur poëme didactique écrit en leur langue; pour les lettres en général, ce serait le meilleur poëme consacré aux beaux-arts, bien supérieur, par la grandeur du plan, par l'élévation des idées, par la magnificence du langage, au poëme latin de Dufresnoy, aux poëmes français de Lemierre et de Watelet. Céspedès avait véritablement envisagé son sujet d'un haut point de vue. Ainsi, lorsqu'en parlant des divers instruments de la peinture et du dessin, il vient à nommer l'encre, une transition naturelle et savante le conduit à montrer la pensée humaine survivant, par ce fragile interprète, aux empires, aux cités, à tous les grands travaux de la main des hommes; cette heureuse idée lui fournit les plus brillantes inspirations poétiques. Son tableau des grandes ruines dont successivement la terre s'est couverte, Babylone, Troie, Athènes, Rome, est d'une majesté digne du sujet. Il est trop long pour qu'on le rapporte ici; mais citons du moins une seule strophe en octave, celle où il explique comment c'est Homère qui a fait Achille immortel. Cette strophe est très-belle dans l'original.

« No creo que otro fuese el sacro rio
Que al vencedor Aquiles y ligero
Le hizo el cuerpo con fatal rocio
Impenetrable al homicida acero,
Que aquella trompa y sonoroso brio
Del claro verso del eterno Homero,
Que viviendo en la boca de la gente,
Ataja de los siglos la corriente. »

« Je ne crois pas que le fleuve sacré qui, baignant d'une rosée fatale le corps du léger et vaillant Achille, le rendit impénétrable à l'homicide acier, fût autre chose que cette

trompette sonore du vers éclatant de l'éternel Homère, qui, vivant dans la bouche des races humaines, arrête le courant des siècles. »

Reste à considérer Céspedès comme peintre.

A l'exception des fresques exécutées pendant ses études en Italie, tous ses ouvrages sont restés dans les deux villes qu'il habitait alternativement, Cordoue et Séville. Aucun d'eux, que je sache, au moins aucun de quelque importance, n'a passé les frontières de l'Espagne. Madrid même n'est pas mieux partagée que les nations étrangères: son musée, pourtant si riche et si varié, n'a pas un seul tableau de Céspedès; il n'y a, dans la capitale de l'Espagne, que l'académie de San-Fernando qui ait hérité d'une *Assomption* peinte par ce maître pour le collége des jésuites de Cordoue. Il faut donc nous borner à rappeler les jugements qu'ont portés sur ses œuvres les hommes les plus compétents parmi ceux qui ont pu les voir et les étudier. « Céspedès, dit Pacheco, fut grand imitateur de la belle manière du Corrége et l'un des meilleurs coloriste de l'Espagne; c'est à lui que l'école d'Andalousie doit la bonne lumière dans les tons des chairs, comme il l'a prouvé à Séville et à Cordoue, sa patrie.... dans le grand tableau de l'*Enterrement de la glorieuse vierge sainte Catherine martyre*, où l'on voit des anges si beaux qu'ils semblent être descendus du ciel sur le mont Sinaï, pour présider aux obsèques de la Vierge sainte. » Don Antonio Ponz ajoute que « si Céspedès, au lieu d'être lié d'amitié avec Federico Zuccheri, eût pu l'être avec Raphaël, il serait devenu l'un des plus grands peintres du monde comme il a été l'un des plus savants. » Enfin, Cean-Bermudez résume ainsi son éloge : « On admire l'élégance et la grandeur des formes de son dessin, la vigueur des figures, l'étude et l'intelligence de l'anatomie, l'habileté des raccourcis, l'effet du clair-obscur, le brillant du coloris, la vérité de l'expression, et surtout son invention, car il n'eut pas besoin de la mendier à d'autres. » Le chapitre de Cordoue ayant commandé à Zuccheri

une *Sainte Marguerite* pour un retable, l'artiste italien répondit : « Dans une ville où est Pablo de Céspedès, comment demande-t-on des peintures à l'Italie? »

Céspedès avait l'habitude, comme les premiers grands peintes italiens, de préparer ses compositions, non par de petites esquisses, mais par des cartons aux crayons noir et rouge, aussi grands que le devaient être les tableaux; il a fait aussi plusieurs portraits dans cette manière. Le plus vaste de ses ouvrages est une *Cène* placée sur l'autel d'une chapelle de la cathédrale de Cordoue, la plus voisine de la sacristie, construite par le cardinal Salazar, et l'un des ouvrages modernes dont les chrétiens ont défiguré la mosquée des Arabes, où régnait si bien, dans son admirable simplicité, le dogme de l'unité de Dieu. Cette *Cène*, digne de soutenir le parallèle avec celle de Joanès, et même avec le *Cenacolo* de Léonard de Vinci, et qui vivra plus longtemps que la fresque si dégradée du peintre milanais, est remarquable surtout par la belle ordonnance du sujet, par la puissante expression des têtes, la sainte affection des apôtres, la beauté toute angélique du Christ, la sordide perfidie de Judas. On rapporte que lorsqu'elle fut exposée pour la première fois aux regards du public de Cordoue, dans l'atelier du peintre, l'admiration de la foule se porta tout d'abord sur un vase à rafraîchir le vin qui se trouvait, au premier plan, dans un angle du tableau. Piqué d'une remarque si puérile, Céspedès appela son valet : « André, s'écria-t-il, efface ce vase, ôte-le vite de là, puisqu'ils ne font nulle attention à tant de personnages, tant de figures, tant de poses, que j'ai faits avec tant de soin et d'études. » Il fallut tous les efforts de ses amis pour que Céspedès révoquât son ordre. Combien de scènes semblables se passent tous les jours, et dans tous les pays !

Par une fatalité déplorable, un très-grand nombre des ouvrages de Céspedès, que l'on connaissait par leur nom et par leur renommée, ont disparu sans que l'on sache même où pouvoir les chercher. Tel fut le sort d'un magnifique

tableau de *Sainte Ursule et les onze mille Vierges*, qu'il avait peint pour le couvent de *Santa-Clara*, et auquel on substitua un retable de mauvais goût. Tel fut aussi le sort de tous les tableaux qui se trouvaient dans l'église du collége des Jésuites, l'*Enterrement de sainte Catherine*, le *Serpent d'airain*, le *Sacrifice d'Abraham*, la *Décollation de sainte Catherine*, son *Martyre sur la roue*, un *Calvaire*, un *Ecce Homo*, une *Prière au jardin des Oliviers*, etc. Ce fut, selon toute apparence, lors de la suppression de l'ordre des Jésuites par Charles III, que ces tableaux furent enlevés pour ne plus reparaître. Sans doute ils ne sont pas détruits; mais, comme Céspedès n'avait pas été connu hors de sa patrie, il est probable qu'on aura fait passer sous d'autres noms que le sien les tableaux soustraits.

Céspedès fonda à Cordoue une petite école. On cite parmi ses élèves Juan Luis Zambrano, Antonio Mohedano, Juan de Peñalosa, Antonio de Contreras et Cristoval Vela; mais les meilleurs ne firent qu'approcher du maître, et Séville, après lui, réunit dans son sein toute l'école d'Andalousie.



PACHECO.

Plusieurs hommes, en Espagne, ont cultivé les arts et les lettres, et, peintres, ont écrit sur la peinture. Sans avoir les proportions aussi hautes que Céspedès, Pacheco, son ami, s'est le plus approché de cet illustre Michel-Ange de Cordoue, et même sous le point de vue d'utilité pratique, envisagé simplement comme professeur de l'art de peindre, il l'a surpassé, dans les résultats, par ses écrits et par ses leçons ; il l'a surpassé dans ses élèves.

C'est à Séville, d'une famille distinguée, qu'est né Francisco Pacheco. Quant à l'année de sa naissance, il est difficile de la fixer avec certitude. Palomino cite 1580, mais c'est une erreur manifeste ; car, dans son livre de l'*Arte de la pintura*, pour lequel il obtint un privilége en 1641, Pacheco dit lui-même (folio 470) qu'il avait soixante-dix ans lorsqu'il l'écrivait. Cela ferait remonter sa naissance au moins à neuf années plus tôt, c'est-à-dire à 1571. Neveu du chanoine Francisco Pacheco, latiniste érudit et poëte à la façon de Santeuil, il étudia la peinture à Séville même, et sous la direction d'un certain Luis Fernandez, qu'il ne faut pas confondre avec un autre peintre du même nom, appartenant à l'école de Madrid, où il résidait quarante ans plus tard. Palomino se trompe encore lorsqu'il affirme que Pacheco se rendit en Italie, et qu'il étudia devant les œuvres de Raphaël. Voici un passage de son livre qui prouve le contraire : « Dans le choix des sujets, dit-il, dans la grâce et « l'arrangement des figures, l'élégance des vêtements, la « noblesse et la propriété, je suivrais Raphaël d'Urbino, « que, par une secrète force de nature, et dès mes plus ten- « dres années, je me suis toujours efforcé d'imiter, poussé

« à cela par ses admirables compositions, et par un dessin « original de sa main, au lavis, qui est venu en mon pou- « voir, et que je conserve depuis bien des années.... » Loin de signifier que Pacheco a étudié Raphaël en Italie, ce passage veut dire qu'il ne l'a connu que par les gravures qui se trouvaient à Séville.

Ce fut donc sans sortir de son pays qu'il continua ses études, tant au collége qu'à l'atelier ; car il comprit de bonne heure combien la connaissance de l'histoire, de la mythologie, en un mot combien les connaissances classiques sont indispensables à la peinture. Il débuta par un ouvrage assez bizarre. En 1594, on le chargea de peindre les étendards de la flotte qui partait pour la Nouvelle-Espagne. Sur des fonds en damas cramoisi, de quarante à cinquante aunes, il représenta saint Jacques à cheval, avec des bordures composées. En 1598, il peignit à fresque le quart des décorations du magnifique catafalque élevé à Philippe II dans la cathédrale de Séville, et qui inspira à Cervantès son fameux sonnet burlesque. Enfin, en 1600, Pacheco fut choisi, de préférence à Alonzo Vazquez, pour représenter la *Vie de saint Raymond* en six grands tableaux destinés au cloître principal du couvent de la *Merced-Calzada;* puis, en 1603, il peignit à fresque et sur toile, dans les appartements de don Fernando Henriquez de Ribera, troisième duc d'Alcala, l'histoire de *Dédale et Icare*. Ce sujet était difficile, car il fallait placer en l'air, et sans soutien, des figures en raccourci. Pacheco mérita les éloges de Cespedès, et fut largement récompensé par le duc, auquel il adressa, en manière de remercîment, un sonnet assez ingénieux, assez délicat, mais tout à fait dans ce goût des *concetti* qui régnait alors. Ce fut Pacheco qui, le premir à Séville, mit du soin et de l'art à peindre les chairs et les étoffes des statues. On en cite un grand nombre, toutes de la main de son ami le sculpteur Juan Martinez Montañes, qui furent coloriées par lui, suivant l'habitude du temps. Poussant ce goût plus loin encore, il imagina le premier d'ajouter aux

bas-reliefs des couleurs et des fonds en perspective, mêlant ainsi complétement, pour qu'ils se prêtassent un mutuel appui, deux arts qui peuvent et doivent se suffire. Enfin, quelques années plus tard, il essaya de peindre sur du marbre, en mettant à profit, comme dans un camée, les taches naturelles de la matière. Il exécuta ainsi un *Baptême du Christ* et un *Repos dans le désert* pour le retable du collége de *San Hermenegildo* et un *Saint Jean-Baptiste* pour la chartreuse de *Santa Maria de las Cuevas*.

Le désir d'étudier les œuvres des maîtres conduisit Pacheco à Madrid, en 1611. Il visita aussi l'Escorial et Tolède, où il fit la connaissance du *Greco*. Après être devenu l'ami de Vincenzo Carducci et d'autres peintres de la capitale, il revint à Séville, et reprit ses travaux avec la ferveur nouvelle et l'habileté plus grande que lui avait données la vue des chefs-d'œuvre qui peuplaient déjà les palais des rois d'Espagne. Peu de temps après, en 1614, il acheva son œuvre principale, le grand tableau du *Jugement dernier*, qui fut placé dans le couvent des religieuses de *Santa-Isabel*, et dont son livre contient une si minutieuse description. Ce fut également à son retour de Madrid qu'il ouvrit, dans son atelier, une classe de peinture où les élèves affluèrent, et qui exerça la plus puissante, la plus heureuse influence sur toute l'école espagnole. Il suffit de dire, à ce propos, que Pacheco fut le maître d'Alonzo Cano et de Velazquez qui, à son tour, acheva de former Murillo.

En 1618, il fut nommé familier de l'inquisition, par le saint-office de Séville, chargé de veiller au maintien de l'orthodoxie et de la décence dans les peintures sacrées; puis, en 1623, il accompagna son gendre, don Diego Velazquez de Silva à Madrid, où l'appelait le comte duc d'Olivarès. Il fut témoin des succès qu'obtint son illustre élève, et des honneurs dont le combla Philippe IV. Mais, préférant pour lui-même une vie plus retirée et plus paisible, Pacheco revint à Séville, où il reçut l'accueil le plus empressé. Sa maison redevint bientôt ce qu'elle était déjà

avant son départ, le commun rendez-vous des personnages de distinction, des érudits, des poëtes, des artistes et, comme dit le licencié Rodrigo Caro, dans ses *Claros Varones de Sevilla*, « l'académie ordinaire des esprits les plus cultivés de Séville et des provinces. » Au moyen de ce concours, et pendant les longues années de vie qui lui restèrent, Pacheco put former la plus curieuse galerie. On compte qu'il fit plus de cent cinquante portraits à l'huile, presque tous de petite dimension, et plus de cent soixante portraits aux crayons rouge et noir, représentant tous les hommes de quelque mérite et de quelque renommée qui avaient paru chez lui. Dans le nombre, étaient ceux de Cervantès [1], de Quevedo, de Herrera le poëte, etc. Il mourut en 1654, dans un âge très-avancé, emportant les regrets de tous ceux qui l'avaient connu.

Pacheco, si promptement et si pleinement surpassé par les élèves sortis de son école, n'a pu conserver, comme peintre d'exécution, une réputation bien haute. Carducci, Palomino, le nomment peintre de science et d'enseignement, et, de son vivant même, il eut à subir d'assez vives critiques; témoin cette épigramme qu'un Andaloux malin écrivit au bas d'un Christ nu qu'il avait exposé :

« ¿Quién os puso asi, Señor
Tan desabrido y tan seco?
Vos me direis que el amor,
Mas yo digo que Pacheco. »

« Qui vous a fait ainsi, Seigneur, si dolent, si blême et si sec? Vous me direz que c'est l'amour; moi, je dis que c'est Pacheco. »

Cependant il faut lui rendre plus de justice. On trouve,

1. Cervantès posa deux fois en sa vie devant un peintre-poëte, Pacheco, et devant un poëte-peintre, Juan de Jaureguy. Les deux portraits sont perdus. On a conservé seulement une copie du dernier, qui est maintenant à l'académie de Madrid.

dans toutes ses œuvres, une grande correction de dessin, un style pur, de la noblesse, des attitudes naturelles, et une connaissance profonde de la lumière et de la perspective. Avec ces qualités importantes, s'il eût eu le coloris plus doux et plus suave, l'exécution plus franche et plus déliée, il aurait au moins égalé les meilleurs peintres de l'Andalousie, qui ont souvent sacrifié l'exactitude de la forme à l'éclat de la couleur. Pacheco mettait dans la préparation de ses ouvrages un soin minutieux. Pendant quarante ans d'exercice, il n'oublia jamais de faire précéder par deux ou trois dessins d'étude l'exécution d'un tableau : il peignait d'abord les têtes à part, et d'après nature; il dessinait aussi sur papier de couleur, et toujours d'après nature, les bras, les mains, les jambes, toutes les parties de nu dont il avait besoin, puis les étoffes, les vêtements, qu'il disposait sur le mannequin; et de tous ces fragments préparés, il formait ensuite la composition générale.

Son ouvrage le plus important est le livre intitulé : *Arte de la Pintura*, qu'il écrivit vers la fin de sa vie, et qui renferme, en effet, toutes les connaissances que peuvent donner sur la matière une longue étude et une longue expérience. C'est un ouvrage resté longtemps élémentaire, classique, et considéré par les Espagnols comme le meilleur du genre écrit dans leur langue. Il contient, outre les leçons de l'art, beaucoup de détails intéressants sur ceux qui l'ont exercé et sur les œuvres qu'il a produites. On croit que plusieurs jésuites, amis de Pacheco, l'ont aidé de leurs conseils et même de leur plume pour l'achèvement de ce livre; on leur attribue, entre autres, le traité sur les peintures sacrées.

Pacheco ne traita point seulement, dans ses écrits, de l'art qu'il professait; il était érudit en toute matière. Ainsi, lors de la querelle élevée sur la question de savoir s'il ne fallait pas faire de sainte Thérèse de Jésus la seconde patronne (*la compatrona*) de l'Espagne, Pacheco écrivit une savante dissertation théologique contre celle de Quevedo,

qui tenait pour le patronage unique de saint Jacques. On a également conservé de lui plusieurs pièces de poésie, entre autres quelques épigrammes assez piquantes qui ont été recueillies dans le *Parnaso español*. Ce fut enfin Pacheco qui rassembla et publia pour la première fois à Madrid, en 1609, avec un portrait gravé par Pedro Perret, les œuvres du grand poëte lyrique, Don Fernando de Herrera, que les Espagnols, un peu prodigues d'appellations louangeuses, ont surnommé le *divin*, mais duquel il s'en est peu fallu qu'ils ne laissassent périr la mémoire; car on ne sait ni la date de sa naissance, ni celle de sa mort, ni aucune particularité de sa vie, et ce qui reste de ses œuvres fut trouvé par fragments dans les portefeuilles de ses amis. Pacheco conserve la gloire d'en avoir doté leur commune patrie.



ÉCOLE DE VALENCE.

LES DEUX RIBALTA.

Après avoir consacré un article spécial à Juan de Joanès, le véritable fondateur de l'école valencienne, celui qui fut comme un intermédiaire entre l'Italie et l'Espagne, comme le lien qui rattache Rome à Séville; après avoir raconté, dans une autre notice, la vie de Ribera, le plus illustre des artistes sortis de Valence, il ne reste plus guère, dans l'école à laquelle cette ville donna son nom, que les deux Ribalta et les deux Espinosa qui méritent encore d'être mentionnés. Après leur mort, elle se fondit dans les autres écoles, celles de Séville et de Madrid, pour qui elle avait été un précurseur et un guide.

On sait que Francisco Ribalta, père de Juan, naquit à Castellon de la Plana, ville du royaume de Valence, voisine des frontières de Catalogne; mais on n'est point d'accord sur l'année de sa naissance. Palomino, d'après don Marcos de Orellana, la place en 1551. Mais don Antonio Ponz lui donne une date postérieure. A la vérité, en transcrivant l'acte de baptême de Ribalta, il omet, par un étrange oubli, d'en indiquer l'année; mais comme il venait de dire que cet acte de baptême est au folio 192 d'un registre qui va de l'année 1542 à l'année 1563, et que l'année 1551 ne dépasse pas le folio 134, il est évident que Ribalta naquit un peu plus tard.

Fort jeune encore, il alla à Valence et commença ses

études sous un maître dont on n'a point conservé le nom, mais chez lequel, à croire la tradition du pays, il lui arriva une aventure qui décida de sa vocation, et qui mérite d'être rapportée. Ce maître avait une fille dont le jeune Francisco devint éperdument épris. Il la demanda en mariage; mais le père refusa de consentir à cette union, ne trouvant pas que Ribalta fût assez avancé dans son art. Alors la jeune fille engagea son amant à se rendre en Italie, lui promettant d'attendre trois ou quatre ans son retour, et de lui donner ainsi tout le temps nécessaire pour perfectionner son talent. Ribalta partit, et, soutenu par l'amour qui lui montrait le prix de ses études, il travailla assidûment sous la direction des Carrache, copiant d'ailleurs avec succès les œuvres de Raphaël et de Sébastien del Piombo, qu'il affectionnait par-dessus tous les maîtres. Avant l'expiration du terme, Ribalta fut de retour à Valence. Il se rendit aussitôt chez sa bien-aimée, et, trouvant dans l'atelier du père, qui venait de s'absenter, une toile sur un chevalet, à peine esquissée, il saisit une palette, des pinceaux, et termina le tableau avec une merveilleuse promptitude. La surprise du père fut grande au retour, quand il vit son tableau achevé, et de main de maître : « Par le Christ, dit-il à sa fille, c'est à celui-là que je te marierais volontiers, et non avec ce triste apprenti de Ribalta. — Eh bien, c'est Ribalta lui-même, » répondit la fille, pleine d'orgueil et de joie. Le mariage fut bientôt conclu. Cette aventure fit du bruit, et mit en vogue le jeune peintre, auquel l'archevêque don Juan de Ribera prit intérêt, et qui fut comblé de commandes pour toutes les villes de la province.

De cette union romanesque naquit, en 1597, Juan Ribalta, lequel, dès ses plus tendres années, devint le meilleur élève de son père, qui avait été pourtant le premier maître du grand Ribera. Son génie fut si précoce et si bien dirigé, qu'à l'âge de dix-huit ans, il acheva le grand et magnifique tableau de la *Mise en croix*, qui fut placé dans la première chapelle à gauche de l'église du couvent de *San*

Miguel de los Reyes, hors des murs de Valence. Ce fait ne serait pas croyable s'il n'était attesté dans le tableau même, qui porte l'inscription suivante : *Joannes Ribalta pingebat et invenit* 18 *ætatis suæ, anno* 1615. Depuis ce moment, le père et le fils, devenus égaux, travaillèrent d'un commun accord, et avec une si parfaite ressemblance de manière qu'il est fort difficile de distinguer entre leurs œuvres. A Valence, on se contente habituellement de dire, en parlant d'un tableau : C'est des Ribalta (*es de los Ribaltas*), sans pousser plus loin la vérification.

Francisco Ribalta mourut à Valence le 14 janvier 1628, dans un âge très-avancé, et Juan, désolé de cette perte, ne lui survécut pas plus de quelques mois. Il fut enterré, à côté de son père, dans l'église de *San Juàn del Mercado*, le 10 octobre de la même année 1628. Il n'avait que trente et un ans, et commençait à peine une carrière où ses premiers pas avaient été si fermes et si rapides. Également célèbre et laborieux, Francisco Ribalta fut dans le royaume de Valence ce que Murillo devint plus tard en Andalousie. Ses ouvrages, très-nombreux, remplirent les églises et les couvents de toute la province. On comptait douze tableaux de sa main dans le seul monastère de *Santo Domingo*, à Valence. Outre Ribera et son fils, il laissa plusieurs élèves estimables, entre autres Castañeda et Bausá, qui l'imitèrent à ce point que l'on confond quelquefois leurs œuvres avec les siennes; et lorsque Vincenzo Carducci vint l'étudier à Valence, il ne crut pas déroger en copiant pour les religieuses de la *Carbonera* de Madrid la grande *Cène* que Ribalta avait peinte pour le collége de *Corpus Christi*.

Parmi les ouvrages de Juan de Ribalta, on cite une collection de portraits de tous les hommes célèbres du pays de Valence. Cette collection, qu'il ne put achever, et qui contient seulement trente et un portraits, lui fut commandée par don Diego de Vich, lequel la laissa par testament à la bibliothèque du couvent de la *Murta de San Geronimo*. On y trouvait le moraliste Luis Vivès, le poëte catalan Ansias

March, Gaspar de Aguilar, traducteur de Virgile, don Guillen de Castro, auteur original du *Cid*, le *maestro de capilla* Juan Bautista Comès, les bienheureux saint Louis Bertrand, saint Vincent Ferrier, saint François de Borja, les papes Calixte III et Alexandre VI, etc. Juan de Ribalta cultivait aussi les lettres. En 1620, il concourut par une pièce de vers aux fêtes que donna Valence pour la canonisation de saint Thomas de Villanueva, et gagna l'un des prix, qui consistait en une paire de bas de soie; ce qui fit dire à don Gaspar de Aguilar, dans une satire qu'il composa sur ce sujet :

« Por ser la primera vez,
Llevará Juan de Ribalta
Las medias, aunque merece
Mas que enteras alabanzas[1]. »

1. Pour comprendre la traduction de ce quatrain il faut savoir que le mot *medias* signifie *bas* et *demies*. « Parce que c'est la première fois, Juan de Ribalta gagnera les bas (les demies), bien qu'il mérite plus que d'entières louanges. »



ÉCOLE DE TOLEDE.

LUIS TRISTAN.

S'il fallait choisir parmi les différents peintres sortis de l'École de Tolède, c'est à Luis Tristan que nous donnerions sans hésiter la préférence ; et nous n'aurions, pour la justifier, qu'à citer l'exemple de Velazquez, qui, après avoir quitté Herrera le Vieux pour Pacheco, quitta celui-ci pour Tristan, et changea sa première manière dure et sèche pour adopter ce large et grand style qu'il ne quitta plus, dès qu'il vit les œuvres du maître Tolédain. Cela seul est un suffisant éloge.

Luis Tristan est né, vers 1586, dans un village voisin de Tolède. On ne sait pas quels étaient ses parents. Il fut, comme Mayno et Orrente, élève du *Greco*, et son élève chéri. C'est lui que le *Greco* citait avec orgueil, c'est à lui qu'il cédait de préférence les travaux que d'autres occupations ou son âge avancé ne lui permettaient pas d'exécuter lui-même. Mais Tristan montra, dès sa plus tendre jeunesse, un tact assez sûr, assez délicat, pour adopter les qualités de son maître et pour éviter ses défauts. Il se trouva chargé de très-bonne heure d'ouvrages importants, et son début fut remarquable par plusieurs circonstances. Les moines hiéronymites du couvent de la *Sisla*, qui est hors des murs de Tolède, ayant demandé au *Greco* de leur peindre une *Cène* pour le réfectoire de la maison, il s'excusa sur son grand âge d'entreprendre un si long travail,

et leur conseilla de choisir, parmi tous les autres peintres, le jeune Tristan son élève. En effet, celui-ci termina avec célérité un vaste tableau qui obtint les suffrages de la communauté tout entière. Mais, quand il fallut en acquitter le prix, et que le peintre demanda 200 ducats, les moines se récrièrent, considérant son extrême jeunesse, et envoyèrent chercher le *Greco* dans un carrosse pour qu'il vînt taxer l'œuvre de l'élève qu'il avait désigné. Après l'avoir examinée attentivement, le *Greco* entra en fureur, et, levant sa béquille, il se jeta sur Tristan, qu'il appelait polisson, vaurien et déshonneur de la peinture. Les bons pères, pour le calmer, lui représentèrent qu'il était bien jeune, et que sans doute il ne savait pas ce qu'il avait demandé. « C'est bien cela que je lui reproche, s'écria le *Greco;* il ne sait pas ce qu'il a demandé ; car si vous ne lui donnez 500 ducats, qu'il roule sa toile et l'apporte chez moi. » Après une telle réponse, les moines n'eurent plus qu'à payer sans marchander davantage.

Ce fut vers l'année 1616, lorsqu'il avait environ trente ans, que Luis Tristan peignit les célèbres tableaux du maître autel de la paroisse de Yepès, qui passent, dans leur ensemble, pour son plus bel ouvrage. Ces tableaux représentent *la Nativité*, *l'Adoration des Mages*, *le Christ à la colonne*, *le Christ portant la croix*, *la Résurrection et l'Ascension*. La cathédrale et presque toutes les églises ou chapelles de Tolède possèdent aussi des ouvrages de Tristan. Le musée de Madrid n'a rien de ce maître ; mais on pouvait voir, dans cette capitale, à l'époque où parut le livre de Cean-Bermudez (1800), un *Moïse au rocher*, un *Enfant Jésus au milieu des docteurs*, et une *Trinité*, qui se trouvaient alors en la possession de don Nicolas de Vargas, de don Pedro Roca et de Cean Bermudez lui-même.

A une parfaite correction de dessin, à la clarté et à la vigueur des conceptions, Tristan réunit un coloris plein de charme, et surtout une admirable finesse de teintes. C'est

à cette qualité précieuse qu'il dut principalement la préférence que lui donna Velazquez sur tous les peintres espagnols ou italiens dont il avait à faire choix pour ses études.

Luis Tristan mourut à Tolède, non pas en 1649, comme dit Palomino, mais en 1640, âgé d'environ cinquante-quatre ans. C'est ce qu'affirme, en pleine connaissance de cause, son ami don Lazaro Diaz del Valle. S'il fut le premier peintre de son école par le mérite, il en fut aussi le dernier par la date. Le bourg de Madrid, devenu capitale de la monarchie par un faux calcul de Philippe II, dut naturellement recueillir cet héritage de la vieille capitale des Goths, et, prenant à Tolède jusqu'à son école de peinture pour en former la sienne, ne lui laissa d'autre suprématie que celle de sa cathédrale et de son archevêque-primat.



ÉCOLE D'ANDALOUSIE.

LUIS DE VARGAS.

Luis de Vargas, le plus ancien des grands peintres andaloux, eut l'honneur insigne d'apporter et d'enseigner le premier dans sa patrie la véritable manière de peindre à l'huile et à fresque. Ce fut lui qui y substitua l'art de la Renaissance à l'art gothique. Né à Séville en 1502, et voué dès sa jeunesse à la peinture, il fit ses premières études, suivant l'usage du temps, en peignant sur la serge ; mais à peine eut-il connaissance du style et des procédés nouveaux adoptés par l'école de Raphaël, qu'il partit pour Rome, conduit par la curiosité et par l'admiration. La grande ressemblance qu'on observe entre sa manière et celle de Perin del Vaga ne permet pas de douter qu'il n'ait choisi pour maître cet excellent élève du *divin* chef de l'école romaine. Palomino suppose qu'après un premier séjour de sept ans en Italie, Vargas revint à Séville; mais qu'y trouvant Pedro Campaña et Antonio Florès (ce dernier n'a jamais existé), tous deux plus habiles que lui, il retourna à Rome passer encore une période de sept ans, semblable ainsi, dit le biographe, à un nouveau Jacob faisant de la peinture sa Rachel. Mais cette opinion, que Palomino n'avance d'ailleurs qu'avec timidité, est formellement contreditepar le témoignage de Pacheco, qui avait pu connaître, enfant, Vargas vieillard, et qui affirme que ce maître consacra vingt-huit années consécutives à ses études en Italie.

Ce qui rend cette opinion très-vraisemblable, c'est que le premier ouvrage peint par Vargas à son retour est une *Nativité*, placée dans la cathédrale près de la porte de San Miguel, et signée de ces mots : *Tunc discebam Luisius de Vargas*. Or, les archives de la cathédrale constatent que ce tableau fut peint en 1555, ce qui donne à son auteur l'âge de cinquante-trois ans.

Une fois établi à Séville, il consacra tout à fait à sa patrie les précieuses connaissances et le talent accompli qu'il rapportait de Rome. Malheureusement, la plupart de ses travaux furent des peintures à fresque, que le temps et plus encore l'incurie ont dégradées au point qu'il en reste à peine quelques vestiges. Telle est, entre autres, une célèbre *voie des Douleurs* (*calle de la Amargura*) qu'il peignit sur les degrés de l'église *San Pablo*, en 1563[1], et que le chapitre lui paya 136 000 maravédis (un peu plus de 1000 fr.). Telle est aussi une *Gloire du Jugement dernier*, peinte dans la cour de la *Casa de misericordia*. On aperçoit encore distinctement la partie élevée de cette composition, où se trouvent le Rédempteur, la Vierge et les Apôtres; mais la partie basse, composée de divers groupes d'élus et de damnés, est effacée complétement. Il ne reste également plus que des traces imparfaites des apôtres, évangélistes et autres saints que Vargas avait peints dans les niches arabes de la grande tour de la cathédrale. Il n'acheva ce dernier travail que dans l'année même de sa mort, arrivée en 1568. Ses peintures à l'huile, assez nombreuses, ont été presque toutes recueillies dans la cathédrale de Séville. On vante principalement son tableau mystique de la *Génération temporelle de Jésus*, auquel on a donné le

1. Trente ans plus tard, en 1594, le peintre portugais Vasco Pereyra, établi à Séville, fut chargé par le chapitre de réparer cette fresque magnifique, objet de la dévotion générale. C'est là que s'arrêtaient, pour prier, les gens condamnés à faire amende honorable; aussi la fresque avait pour nom populaire *el Cristo de los azotados* (le Christ des fouettés).

nom italien de *la Gamba*. Voici à quelle occasion : Un peintre fameux à cette époque, Mateo Perez d'Alesio, qui venait d'exposer un magnifique *saint Christophe*, voyant avec admiration la jambe d'Adam agenouillé au premier plan dans le tableau de Vargas, lui dit, dans son enthousiasme : *Più vale la tua gamba che tutto il mio san Cristoforo.*

D'un caractère doux, bienveillant et charitable, souffrant avec patience les injures et les attaques de ses rivaux, Luis de Vargas menait dans son intérieur la vie d'un anachorète. A sa mort, on trouva dans la chambre où il se retirait pour ses dévotions, des cilices, des fouets, tous les instruments de pénitence et de macération, même un cercueil, où il se couchait des heures entières pour préparer son âme à la mort. Cependant Vargas avait le caractère enjoué et l'esprit disposé aux saillies. Un méchant peintre lui ayant demandé son avis sur un Christ en croix qu'il venait d'achever : « C'est bien cela, dit Vargas ; il semble s'écrier : « Pardonne-leur, mon Dieu, car ils ne savent ce qu'ils font. »

Pour faire apprécier le talent de ce vieux maître, nous transcrirons ici l'opinion d'un juge éclairé, Cean-Bermudez :

« Il n'y a rien de plus exact que ses contours, de plus grandiose que ses formes, ni de mieux entendu que ses raccourcis, car, en ces parties, il surpassa tout ce que peignirent depuis les plus renommés de ses compatriotes. Si les tableaux sur bois (*tablas*) de Vargas avaient autant d'air ambiant, autant de dégradation dans les lumières et les teintes, qu'ils ont d'éclat dans le coloris, de beau plissé dans les étoffes, de noblesse dans les expressions et les attitudes, de grâce dans les têtes et les figures, de ponctuelle imitation de la nature dans les objets accessoires, il aurait été le meilleur peintre de l'Espagne, car ces défauts étaient très-communs à cette époque, et les plus grands artistes n'en furent pas exempts. »

LAS ROELAS.

Voici encore un des plus heureux et des plus illustres propagateurs de l'art italien en Espagne, comme Vargas ou Joanès ; voici encore un peintre devenu prêtre, comme Cespedès ou Alonzo Cano. Le licencié Juan de las Roelas, que l'on connaît, parmi les artistes espagnols, sous le nom de l'abbé Roelas (*el clérigo Roélas*), naquit à Séville, en 1558 ou 1560, d'une famille peut-être originaire de Flandre, mais établie dès longtemps en Andalousie, où elle occupait un rang distingué. On le croit fils de Pedro de las Roelas, mort amiral (*general de armada*) en 1566. Après avoir obtenu les licences, on ne sait dans quelle université, Roelas alla étudier la peinture en Italie. Son style démontre sans réplique qu'il adopta l'école vénitienne ; et s'il ne fut point directement disciple de Titien, mort avant son arrivée à Venise, il est du moins hors de doute qu'il prit les leçons de ses meilleurs élèves, et adopta la manière de leur maître commun.

On trouve, dans les archives d'Olivarès, qu'en l'année 1603, le licencié Juan de las Roelas était prébendé dans la chapelle de cette petite ville, qui n'était pas encore élevée au rang de collégiale ; Roelas y fut plus tard nommé chanoine. Ce fut à cette époque qu'il peignit pour le licencié Alonzo Martin Tentor, trésorier de son chapitre, quatre tableaux, dont les sujets étaient pris dans la *Vie de la Vierge*, les premiers qu'il exécuta depuis son retour en Espagne. On trouve encore, dans les mêmes archives, que Roelas cessa de participer aux revenus du chapitre et de toucher sa prébende, depuis 1607 jusqu'à 1624. C'est qu'en effet, pendant ces dix-sept ans, Roelas, tout occupé de ses tra-

vaux d'artiste, habita constamment Séville et Madrid. On sait enfin qu'en 1616, il alla solliciter à la cour la place de peintre du roi, vacante par la mort de Fabricio Castello. La junte appelée *de obras y bosques* le plaça le premier sur la liste des candidats présentée à Philippe III, avec cette note marginale : « Il y a un an qu'il est venu de Séville avec le désir d'être occupé dans cet emploi. Son père a servi Votre Majesté plusieurs années. Il est très-vertueux et bon peintre. » Cependant la place fut donnée à un artiste inconnu maintenant, Bartolomé Gonzalez, qui n'était placé que le second sur la liste, mais sans doute mieux appuyé par les recommandations de cour. Après avoir passé quelques années à Madrid, quoique sans le titre, objet de son envie, Roelas revint à Séville, puis, en 1624, à Olivarès, où il reprit son canonicat et sa rente, sans abandonner toutefois l'usage de ses pinceaux. Il y mourut peu de temps après, le 23 avril 1525.

Bien que Pacheco reproche assez durement à Roelas d'avoir manqué de bienséance et de dignité, parce que, dans un tableau de *sainte Anne instruisant sa fille*, il avait figuré sur une table des confitures et d'autres objets domestiques, ou parce que, dans une *Nativité*, il avait montré un drap de lit près de l'Enfant-Dieu resté nu, il n'en est pas moins certain, par le témoignage unanime des connaisseurs jugeant sans prévention et sans rivalité, qu'aucun peintre andaloux, du moins à son époque, ne connut mieux que Roelas les règles de la composition, celles du dessin, la sage et noble observation de la nature, et que nul enfin n'imita plus heureusement le coloris de la bonne école vénitienne. Palomino, parlant d'un de ses tableaux, pourtant de second ordre, qu'il voyait à Madrid, dans une chapelle de *Nuestra Señora de las mercedes*, et représentant une *Conception de la Vierge :* « Si les figures, dit-il, sont « petites en quantité, elles sont sans limites en perfection ; » et Cean-Bermudez, faisant observer que, pour connaître le mérite de Roelas, il faut voir les grandes œuvres qu'il a

laissées aux églises de Séville, ajoute, sans hésiter, qu'elles peuvent rivaliser avec celles de Tintoret, des Palma, des meilleurs élèves des Carrache, et que, si les habitants de Séville eussent mis autant de soin que les Italiens à conserver ces œuvres, à les répandre par la gravure, Roelas aurait été plus connu, plus célébré que ses rivaux d'Italie.

Les principales compositions de Roelas, auxquelles Cean-Bermudez fait allusion en parlant ainsi, sont les suivantes : dans la cathédrale, le *saint Jacques Mata-Moros* secourant les chrétiens à la bataille de Clavijo, ouvrage plein de feu, de noblesse, de majesté, où l'on admire, dans les Sarrazins fuyant sous les coups de l'apôtre, l'arrangement des groupes, le naturel des attitudes, l'entente des raccourcis; sur le maître autel de la chapelle des Flamands, dans le collége de *Santo Tomas*, le *Martyre de saint André*, qui semble un magnifique original du Tintoret, par le coloris, par le caractère et la disposition des figures, enfin même par le *faire* tout spécial des extrémités; dans l'église de *San-Pedro*, la *Délivrance de saint Pierre*, où ne frappe pas moins la céleste beauté de l'ange que la simplicité de la composition et la vigueur du clair-obscur ; dans l'église de l'hospice *del Cardenal*, la *Mort de saint Herménégilde*, remarquable par la belle et noble exposition du sujet, et par l'effet saisissant de la couleur, surtout dans une *gloire*, dont les rayons descendent d'en haut pour illuminer toute la scène ; enfin, dans la paroisse de *Santa Lucia*, un *Martyre* de la sainte patronne, où se fait admirer le contraste entre l'angélique sérénité de son beau visage et la rage de ses hideux bourreaux.

Mais l'œuvre de Roelas qui surpasse toutes les autres, est celle qu'il peignit pour le maître autel de *San Isidoro*, qui représente la mort de cet ancien archevêque de Séville. Cette vaste composition, qui couvre le retable tout entier, se divise en deux parties bien distinctes. L'une, dans le ciel, occupe le haut du tableau. Jésus et sa mère apparaissent sur des trônes de nuages, portant des couronnes à

la main, et entourés d'un cortége d'anges et de chérubins, dont les uns exécutent un chœur céleste, tandis que les autres répandent des fleurs sur la scène qui se passe au-dessous d'eux, et qui forme la seconde partie. Là, au centre du temple, sur le marbre qui le pave, gît le saint archevêque, la tête penchée, les mains jointes, les yeux au ciel, prêt à rendre son âme au Créateur. Des diacres le soutiennent avec respect, et le clergé l'entoure, plein d'une religieuse tristesse. Ce tableau, dont la composition a été tant de fois imitée par l'école de Séville, n'est pas seulement remarquable dans toutes ses parties, le beau caractère des têtes, les expressions puissantes, le coloris vigoureux, austère et parfaitement approprié au sujet ; il l'est surtout dans son ensemble plein de grandeur, et où règne une majestueuse simplicité.

Roelas influa sur toute son école ; il compte, parmi ses meilleurs disciples, Francisco Zurbaran, qui changea plus tard de manière pour se frayer une route personnelle, et Francisco Varela, qui resta fidèle imitateur de son maître.



LES HERRERA.

Les Herrera sont au nombre de trois, tous trois de la même famille et de la même école. Le plus célèbre est le père des deux autres, Francisco de Herrera, surnommé le Vieux (*Herrera el Viejo*). Il naquit à Séville, en 1576, et étudia, avec Pacheco, sous le même maître que les frères Castillo, sous Luis Fernandez. Il était né avec un caractère si sombre, si violent, si insociable, qu'il passa toute sa vie dans la solitude, qu'il fut abandonné de tous ses élèves et même de ses enfants. Mais cette âpreté d'humeur eut peut-être une heureuse influence sur son talent d'artiste, ou du moins sur la direction qu'il prit au sortir de l'école. Herrera est le premier des peintres andaloux qui abandonna le style timide, et toujours imitateur de l'école romaine, qu'avaient jusqu'à lui conservé ses prédécesseurs, et qui adopta le genre plus fougueux des Bolonais, ou plutôt qui se forma un nouveau style, tout personnel, et mieux approprié au génie de sa nation. C'est de lui que Velazquez prit ce style nouveau que son second maître Pacheco ne put lui faire perdre, et qu'il transmit ensuite à Murillo.

On peut dire que Herrera le Vieux faisait ses tableaux, ainsi que tout ce qu'il faisait, avec une sorte de fureur. Pour dessiner, il se servait de roseaux, comme les peintres de décorations, et, pour peindre, de grosses brosses ; armé de la sorte, si l'on peut ainsi dire, il exécutait des œuvres importantes avec une dextérité et une promptitude admirables. Célèbre, recherché et laborieux, il n'a pas moins brillé par la fécondité que par la facilité de son pinceau. La tradition, non contestée à Séville, rapporte que, lorsqu'il était chargé d'ouvrages, et sans élèves pour l'aider, ce qui lui arrivait

la plupart du temps, il chargeait une vieille servante, le seul être qu'il eût pu garder dans sa maison, d'ébaucher ses tableaux. Cette femme prenait les couleurs avec des brosses d'étoupes, et les étendait sur la toile, à peu près au hasard: avant qu'elles fussent sèches, Herrera continuait le travail, et formait de ce chaos des draperies, des membres, des figures.

Il s'occupa quelquefois aussi de graver sur bronze, et peut-être essaya-t-il également de graver des monnaies; mais, soit que l'autorité judiciaire eût commis une méprise, soit que réellement l'accusation eût été fondée, il fut, à ce propos, poursuivi pour crime de fausse monnaie, et obligé de prendre asile dans le collége de *San Hermenegildo*, appartenant aux jésuites. Ce fut dans cette retraite que Herrera peignit, pour le maître autel de leur église, le saint titulaire de ce collége. Ce tableau obtint un grand succès, et fut présenté à Philippe IV, lorsque, très-jeune encore et nouvellement couronné, il vint visiter Séville, en 1624. Le roi demanda quel en était l'auteur, et sut également le sujet de sa réclusion dans le collége des jésuites. Il fit venir Herrera, lui accorda sa grâce, et ajouta : « Celui qui a un tel talent ne doit pas en faire un mauvais usage. »

Herrera retourna tout joyeux dans son atelier ; mais une si dure leçon ne put ni corriger ni adoucir cette humeur fantasque, sauvage, avec laquelle il traitait ses élèves et ses enfants. Tous l'abandonnèrent peu à peu. Son fils aîné était mort jeune ; son second fils lui vola tout l'argent qu'il possédait et s'enfuit à Rome ; sa fille prit le voile dans un couvent. Resté seul, Herrera acheva de peindre les quatre grandes toiles qui ornent le salon du palais archiépiscopal de Séville, qu'il avait commencées en 1647, et partit, en 1650, pour Madrid, où il passa les dernières années de sa vieillesse. Il y mourut, en 1656, âgé de quatre-vingts ans, et fut enterré dans la paroisse de *San Ginès*.

On a conservé de Herrera quelques gravures à l'eau-forte, d'excellents dessins au crayon, et des peintures à

fresque, entre autres la coupole de *San Buenaventura*, qui prouvent la sûreté et la variété de son talent. Si l'on se borne à l'étudier dans ses tableaux à l'huile, on peut dire qu'il n'a manqué à Herrera que de meilleurs maîtres et des principes plus arrêtés, pour avoir été l'égal des grands peintres qui, l'ayant immédiatement suivi, profitèrent, pour le surpasser, des progrès mêmes que l'art lui devait. Sa manière comme nous l'avons dit, ressemble à celle des Bolonais; ce sont de grandes masses de lumière se détachant avec vigueur sur de grandes masses d'ombre, à la façon de Guerchin, de Caravage et de Ribera. En voyant de quelle façon expéditive il exécutait ses œuvres, et quelle aide lui prêtait sa servante, en voyant même la plupart de ses tableaux, on pourrait croire que Herrera n'était qu'un peintre de pratique, mieux doué de la main que de la tête, et bornant son mérite à rendre avec franchise, avec énergie, des draperies et des visages. Mais quelques-unes de ses œuvres, et spécialement sa vaste composition du *Jugement dernier*, qu'il peignit pour la paroisse de *San Bernardo* à Séville, attestent chez lui la réunion de toutes les qualités du grand artiste : connaissance de l'anatomie et des proportions du corps humain, correction du dessin, vigueur du coloris, science de l'arrangement, symétrie des groupes, contraste des figures, accord des tons, harmonie des demi-teintes, et jusqu'à la profondeur de l'expression, rien ne manque à cette composition magnifique, où l'on admire la *gloire* que forme le souverain Juge, entouré des apôtres, la beauté mâle et svelte de l'archange saint Michel, enfin, l'heureuse opposition, entre les réprouvés qui, vus par derrière, cachent leur tourment et leur confusion, et les élus, dont les visages radieux expriment la reconnaissance, l'amour et le bonheur.

Cean-Bermudez fait, au sujet de ce tableau, une réflexion fort juste : c'est que, si l'on a souvent accusé les peintres espagnols de n'avoir su rendre avec succès que des têtes et des draperies, cela vient de ce que, voués pres-

que exclusivement à traiter les sujets religieux, et retenus par la décence qu'exige une pareille matière, ils n'ont pu faire du nu un usage aussi fréquent que s'ils eussent peint, par exemple, des sujets mythologiques. Mais, lorsque l'occasion s'en est offerte, ils ont toujours montré une grande connaissance de l'anatomie, et ont imité la nature dans ses plus difficiles aspects, avec un bonheur, une sûreté, que pouvaient seuls donner l'étude et le travail. Sans sortir de Séville, il suffirait de citer en preuves les grands ouvrages de Roelas, de Pacheco, de Zurbaran, de Murillo et enfin de Herrera le Vieux.

L'aîné de ses deux fils fut nommé Herrera le Blond (*Herrera el Rubio*). Il était né à Séville dans les premières années du XVIIe siècle, et, après avoir fait de fortes études sous son père, après avoir peint quelques charmants tableaux de genre à la flamande, où brillaient la grâce et l'invention, il mourut très-jeune, n'ayant donné que des espérances et ne laissant que des regrets.

Son frère cadet, appelé Francisco, comme leur père, et qu'on a surnommé Herrera le Jeune (*Herrera el Mozo*), pour le distinguer clairement du vieux, naquit également à Séville, en 1622, et étudia, comme l'aîné, sous la direction de son père. Il imitait déjà parfaitement son style, lorsque, rebuté par les mauvais traitements qu'il endurait dans la maison paternelle, il la quitta et s'enfuit à Rome. L'école de cette ville, bien dégénérée depuis Raphaël, ne visait plus qu'à un coloris maniéré. Herrera s'adonna à l'étude de l'architecture et de la perspective, afin de peindre à fresque. Il brilla toutefois, comme son frère aîné, dans les tableaux de fleurs, de fruits, de mets divers et surtout de poissons. Aussi fut-il appelé par les Italiens *lo Spagnuolo degli pesci*.

Il revint s'établir à Séville, dès qu'il eut appris la mort de son père, et reçut diverses commandes des églises de cette ville. Lorsqu'en 1660, les professeurs se réunirent pour fonder une académie publique de peinture, dont Mu-

rillo eut la présidence, Herrera en fut nommé vice-président. Mais cet honneur, sans doute, ne suffisait pas à son orgueil, qui ne pouvait s'accommoder d'aucun supérieur, fût-ce Murillo ; il quitta donc son pays natal, et alla résider à Madrid. La mort récente de Velazquez laissait le champ libre à ses prétentions. Il peignit, en effet, avec succès, un tableau de *saint Herménégilde* pour le retable des Carmes déchaussés, mais il se fit plus d'ennemis encore que d'admirateurs, en disant publiquement de son ouvrage, qu'un tel tableau devait être placé au son des cloches et de la musique. Après avoir été chargé de peindre à fresque la voûte du chœur de *San-Felipe el Real* et la coupole de *Notre-Dame d'Atocha*, il fut nommé peintre du roi, mais non cependant peintre de la chambre (*pintòr de cámera*), titre qu'il poursuivit, sans l'obtenir, jusqu'à sa mort.

Digne fils d'Herrera le Vieux, c'est-à-dire jaloux et violent comme son père, Herrera le Jeune accusait ses rivaux de nier son mérite, et se prétendait victime de l'envie. Dans la coupole d'*Atocha*, qui représentait l'Assomption de la Vierge, il peignit un lézard rongeant sa signature ; ailleurs, c'étaient des souris qui mangeaient le papier où se trouvait son nom. Du reste, accusant les autres peintres sans pitié ni convenance, et se permettant, même par écrit, de sanglantes personnalités. Sa manie satirique s'attaquait aux plus hautes positions. On raconte qu'un grand personnage de la cour l'avait chargé de lui désigner, dans une vente publique, les meilleurs tableaux, et que, malgré le choix du peintre, il en acheta d'autres fort inférieurs. Piqué de cette offense à son bon goût, Herrera prit une toile, et représenta, au milieu de fruits exquis et de fleurs brillantes, un singe tenant à la main un chardon qu'il venait de cueillir. Il allait présenter cette peinture emblématique au grand seigneur ignorant, lorsqu'un ami, le rencontrant dans la rue, lui arracha le tableau et le mit en pièces.

Herrera mourut à Madrid en 1685. On convient qu'il surpassa son père dans la peinture des fleurs, et qu'il l'é-

gala dans celle des petits tableaux de salle à manger que les Espagnols appellent *bodegoncillos*. Mais il resta loin de lui dans le style des grandes compositions, et plus encore dans la couleur, que Herrera le Vieux avait si ferme et si largement empâtée. Cependant Herrera le Jeune se recommande par un coloris agréable, où dominent généralement des demi-teintes rougeâtres, par un heureux emploi du clair-obscur et par une certaine vivacité d'arrangement qui peut, dans les tableaux de second ordre, tenir lieu de composition.

Ce nom de Herrera, qu'ont illustré également un grand poëte lyrique, Fernando de Herrera, et l'un des architectes de l'Escorial, qui aida Juan de Toledo dans cette œuvre immense, fut encore porté par plusieurs autres artistes. Dans le nombre, il faut citer Bartolomé de Herrera, frère de Herrera le Vieux, qui a laissé des souvenirs à Séville comme peintre de portraits; Alonzo de Herrera, natif de Ségovie, intime ami de Fernandez Navarrete *el Mudo*, lequel a peint pour la paroisse de Villacastin six grandes toiles, fort estimées dans son temps, mais qu'une prétendue restauration a depuis complétement détruites; Antonio de Herrera-Barnuevo, d'Alcada de Henarès, qui exerça la profession de sculpteur à Madrid, au commencement du XVIIe siècle; et enfin son fils don Sébastian de Herrera-Barnuevo, né dans cette ville en 1619, qui fut employé par Philippe IV à plusieurs ouvrages importants, comme peintre, sculpteur et architecte, et qui eut le mérite d'imiter heureusement Alonzo Cano dans l'exercice de ces trois arts.

PALOMINO.

Le nom de Palomino se trouve souvent prononcé dans le cours de ces *notices:* c'était, jusqu'à présent, comme historien des peintres de son pays; maintenant, ce sera comme peintre lui-même. Semblable à Léonard de Vinci d'une part, à Vasari de l'autre, il a voulu rassembler les préceptes de l'art qu'il cultivait, et raconter les vies des hommes qui l'avaient glorieusement cultivé jusqu'à lui. En un mot, il a continué, pour l'Espagne, l'œuvre des Céspedès et des Pacheco, sous une forme plus didactique, avec de plus riches matériaux, et composant de parties mieux proportionnées un ensemble plus complet.

Don Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velazco, fils de don Barnabé Palomino et de doña Maria Andrea Lozano, était né, en 1653, dans la petite ville de Bujalance. Ses parents vinrent s'établir à Cordoue, lorsqu'il était encore fort jeune, pour lui donner une éducation convenable. Il fit ses études classiques, y ajouta même la théologie et la jurisprudence ; mais, dans tous ses moments perdus, il s'amusait, ou plutôt s'occupait sérieusement à copier des estampes. En 1672, le peintre Valdès-Leal vint de Séville à Cordoue passer quelque temps dans cette dernière ville, où il était né. Le jeune Palomino eut l'occasion de lui montrer ses essais. Valdès-Leal l'encouragea, lui donna quelques leçons générales, indiqua une direction à ses études solitaires, et le laissa ayant fait les premiers pas dans la peinture. Palomino continua, au départ de son maître, étudiant à la fois les lettres et l'art, et marchant d'un pas égal dans les deux carrières. Trois ans après, l'évêque de Cordoue lui avait conféré les ordres mineurs,

et le peintre Juan de Alfaro, arrivant de Madrid, le trouvait en état d'aller prendre place parmi les artistes de la capitale. Ce ne fut toutefois qu'en 1678, lors d'un nouveau voyage d'Alfaro à Cordoue, que, muni de lettres de recommandation de ce peintre, qui le chargeait d'achever des ouvrages laissés par lui en ébauche, Palomino se rendit à Madrid.

Là, il ajouta à ses diverses connaissances celle des mathématiques, qu'il étudia sous le père Jacob Kresa. Estimé de Carreño, lié d'amitié intime avec Claudio Coello, dont il sera question dans un autre article, marié à doña Catalina Barbara Perez, fille d'un envoyé près les Cantons suisses, et nommé peintre du roi en 1688, Palomino prit rang dès lors parmi les premiers artistes de son pays, et fut chargé, tout le reste de sa vie, d'ouvrages considérables. Témoin de la réception de Luca Giordano à Madrid, en 1692, il eut à déplorer la mort de son ami Coello, que l'arrivée de cet artiste étranger fit périr de chagrin. Un peu plus tard, lorsque, chargé de peindre les voûtes de l'Escorial, Giordano, fort peu théologien, ne savait comment s'y prendre pour exécuter les sujets que commandaient les moines, le roi désigna Palomino pour qu'il montrât à l'Italien l'accord possible entre les textes et l'art. Palomino remplit si bien cette mission délicate, que Giordano, enchanté, baisait ses esquisses, en disant : « Celles-là, oui, les voilà toutes peintes. »

En 1697, Palomino se rendit à Valence, où il peignit à fresque le presbytère et la coupole de *San Juan del Mercado*, ouvrage qui lui fit grand honneur comme érudit et comme artiste. Il peignit également à Valence, en 1701, la voûte de la chapelle de *Nuestra Señora de los Desamparados*. En 1705, il fut appelé à Salamanque pour peindre à fresque l'abside du chœur du monastère de *San Esteban* ; il y représenta, sous une suite d'allégories, l'église militante et triomphante. En 1712, il alla peindre à Grenade la coupole de la chartreuse, où il représenta, au-dessous d'une

gloire, saint Bruno portant le monde sur ses épaules. Palomino, à qui l'on avait commandé, en 1690, les arcs de triomphe dressés à Madrid pour l'entrée de Marie-Anne de Neubourg, femme de Charles II, fut chargé, en 1714, d'orner de peintures allégoriques le catafalque de la reine Marie-Louise de Savoie, femme de Philippe V. Les dernières années de sa vie furent consacrées aux travaux littéraires qu'il avait dès longtemps commencés. Il n'en fut distrait qu'en 1723, pour aller peindre la coupole de la chartreuse *del Paular*. Le dernier volume de son ouvrage parut en 1724. L'année suivante, sa femme mourut, et Palomino, déjà malade, se fit aussitôt recevoir prêtre. Mais il expira lui-même le 13 août 1726, et fut enterré, partageant le même tombeau que sa femme, dans l'église du couvent de *San Francisco*, à Madrid.

Les nombreux ouvrages de peinture, soit à fresque, soit à l'huile, laissés par Palomino, peuvent être mis sur la première ligne de ceux qu'a produits cette époque de décadence et d'abandon. L'on y trouve un dessin assez correct, un coloris d'accord avec les sujets et des vêtements propres aux personnages, dont l'arrangement soigné tend à relever autant que possible les figures, communes et sans noblesse. On y trouve surtout la trace des connaissances étrangères à l'art, que possédait Palomino. Sa peinture est érudite, comme elle l'est toujours dans les écoles en décadence, tandis que, dans les écoles qui naissent ou grandissent, elle se montre plutôt ignorante et naïve.

Palomino était venu à l'une de ces époques, semblables au temps des commentaires dans la littérature, où l'on raisonne beaucoup sur l'art, mais où l'on cesse d'exécuter, où l'on apprend la théorie pour laisser la pratique, où l'on sait enfin merveilleusement pourquoi et comment il y eut de grands maîtres, mais où l'on a perdu le secret de le devenir. C'est ce qui le fit écrivain. Sous le titre obscur et prétentieux de *Museo pictorico y escala optica*, il a publié trois gros volumes in-4°, dont les deux premiers contien-

nent des leçons de peinture, c'est-à-dire l'histoire, les procédés et l'enseignement des diverses parties de l'art, et le troisième, portant le titre spécial de *Parnaso español pintoresco laureado*, les biographies des peintres espagnols, depuis le vieil Antonio del Rincon, mort en 1500, jusqu'à ses amis et contemporains. Cette dernière partie de son œuvre est très-précieuse, d'abord parce qu'elle fut la première publication spéciale de cette espèce en Espagne, ensuite parce qu'il y a recueilli des renseignements intéressants, épars dans d'autres travaux la plupart manuscrits, et qui seraient, sans lui, oubliés ou perdus. Ce n'est, toutefois, qu'une compilation assez peu judicieuse des traditions admises de son temps. A côté d'événements vrais et vraisemblables, figurent au même titre ces contes et ces historiettes qui courent les ateliers. Beaucoup d'erreurs et d'anachronismes se glissent également dans ces récits, écrits avec un certain mélange de naïveté propre à l'auteur et de prétention propre à l'époque. Enfin la partie critique de son œuvre se borne à des éloges à peu près uniformes. Il est heureux que Cean-Bermudez, tout en profitant du travail de son devancier, ait eu la conscencieuse patience de remonter aux sources originales et jusqu'aux actes de l'état civil, pour corriger, compléter et refaire cet ouvrage sur un plan nouveau.



ÉCOLE DE MADRID.

BERRUGUETE.

Il faut faire remonter l'école de Madrid jusqu'à Berruguete, qui ne peut se rattacher à nulle autre. On peut dire, il est vrai, qu'en quelque sorte, le peintre a précédé la ville, car, à son époque, Madrid n'existait pas encore, au moins comme capitale de la monarchie espagnole. Mais cette capitale, cette *corte,* jusque-là errante, nomade, et que le prince menait avec lui comme sa cour, ayant été peu de temps après fixée à Madrid, il est juste de rattacher à l'école qui prit le nom de cette ville les travaux qui ont précédé son érection en métropole.

Si Alonzo Berruguete, qui cultiva la peinture, la sculpture et l'architecture, eût porté dans le premier de ces trois arts les éminentes qualités qu'il déploya principalement dans le second; s'il eût été grand peintre comme il fut en général grand artiste, nous aurions dès longtemps raconté sa vie, car nul plus que lui ne méritait l'honneur d'une notice particulière. C'est, en effet, à Berruguete qu'appartient la gloire insigne d'avoir, le premier, répandu dans sa patrie les grandes notions de l'art moderne, qu'il avait été puiser en Italie. Né vers 1480, dans le bourg de Paredès de Nava, il reçut les premières leçons de son père Pedro Berruguete, marié à Elvira Gonzalez, lequel était peintre de Philippe I[er], mais peintre encore dans le style gothique. A la mort de son père, Alonzo partit pour

l'Italie, jeune encore, puisque, d'après Vasari, il se trouvait à Florence dès l'année 1603. Ce fut alors qu'il copia ce fameux carton qu'avait dessiné Michel-Ange, lorsqu'il concourut avec Léonard de Vinci pour représenter la guerre de Pise dans la grande salle du conseil de cette ville, ouvrage admirable, qu'étudièrent successivement tous les grands artistes de l'époque, y compris Raphaël. En 1504, Berruguete suivit à Rome son maître Michel-Ange, qu'y avait appelé le pape Jules II pour lui confier les travaux du Vatican, et le jeune Espagnol fut admis à seconder l'illustre Italien dans la plupart de ces travaux. Ce fut de Michel-Ange, en étudiant à ses côtés, que Berruguete apprit les règles et la pratique des trois arts qu'il cultiva simultanément. Après plusieurs années d'études, passées à Rome et à Florence, après s'être lié d'amitié avec presque tous les grands artistes du temps, spécialement avec Andrea del Sarto et Baccio Bandinelli, Berruguete revint enfin dans sa patrie, en 1520, riche d'un talent consommé.

Il s'arrêta d'abord à Saragosse, où il exécuta, dans l'église de *Santa Engracia*, un retable et le sépulcre du vice-chancelier d'Aragon, don Antonio Agustin. Arrivé à la cour, il fut bientôt distingué par Charles-Quint, qui le nomma son peintre et son sculpteur *de cámara*, et, pour comble d'honneur, le fit plus tard son valet de chambre. Dès ce moment, Berruguete fut chargé des plus importants travaux, soit dans le vieil alcazar de Madrid, soit dans le nouveau palais de Grenade. Deux prélats, qui fondaient chacun un collége à Salamanque, l'archevêque de Tolède, don Alonzo de Fonseca, et l'évêque de Cuença, don Diego Ramirez de Villaescusa, l'occupèrent ensuite dans les travaux d'art nécessaires à leurs fondations. Ayant épousé, à Valladolid, doña Juana Pereda, de Rioseco, il se fixa dans cette ville, où il exécuta de nombreux ouvrages. En 1539, il fut chargé par le chapitre de Tolède de sculpter, en compagnie de Felipe Vigarni ou Philippe de Bourgogne,

les soixante siéges du chœur de la cathédrale, et celui de l'archêveque-primat. Berruguete fit seul ce dernier, où il représenta en marbre la *Tranfiguration du Seigneur*. Tous ces travaux, et plusieurs autres commandés par des particuliers, lui donnèrent non-seulement une réputation supérieure à celle de tous les artistes qui l'avaient précédé, mais une fortune considérable. Il acheta de Philippe II, en 1559, la seigneurie et les *alcabalas* (droit sur toutes les ventes) du bourg de la Ventosa, près de Valladolid. Cette propriété est restée dans sa famille jusqu'à la fin du siècle dernier. Berruguete mourut, en 1561, travaillant, malgré son grand âge, au mausolée du cardinal don Juan de Tavera, qui est dans l'hôpital de *San Juan Bautista*, hors des portes de Tolède.

Berruguete n'a guère été peintre que dans les retables d'églises où les trois arts sont nécessairement réunis, et dont il exécutait à lui seul toutes les parties. Sa peinture est froide et sèche, mais terminée et expressive. Du reste, la savante correction de son dessin, et sa connaissance approfondie des procédés de la peinture à l'huile, encore peu répandue en Espagne, lui donnèrent une influence considérable; elles le placent, dans son pays, au premier rang des maîtres de l'art. C'est surtout dans la sculpture qu'il mérite pleinement cet éloge; c'est là que brillent la grandeur des formes, la noblesse des caractères, la science anatomique et la vigueur de modelé d'un digne élève de Michel-Ange. Son architecture a les défauts et les qualités que cet art avait alors en Espagne : petitesse et confusion dans l'ensemble, grâce et délicatesse dans les détails.

Son fils unique, Alonzo Berruguete y Pereda, qu'on appelle Berruguete le Jeune (*el mozo*), l'aida, comme sculpteur, dans les travaux qu'il exécuta sur la fin de sa vie, et termina le sépulcre du cardinal Tavera.

BECERRA.

Le plus illustre continuateur de Berruguete, dans ce grand œuvre de l'enseignement des trois arts libéraux en Espagne, c'est incontestablement Becerra, comme lui, comme son maître, peintre, sculpteur, architecte. Gaspar Becerra était né quarante ans plus tard, en 1520, dans la ville de Baeza, fils d'Antonio Becerra et de Leonor Padilla. Il comprit, par l'exemple de Berruguete, qu'il fallait aller puiser les leçons de l'art aux mêmes sources, et il se rendit en Italie, où il fut disciple, non de Raphaël, comme l'affirme Palomino, puisque Raphaël était mort l'année même de sa naissance, mais peut-être de Michel-Ange, et certainement de leurs élèves. Il étudia principalement sous la direction de Vasari, qu'il aida à peindre la salle de la chancellerie à Rome, et qui fait de lui la plus honorable mention. Vasari raconte, entre autres choses, qu'une *tavola* (tableau sur bois) de Becerra, représentant *la Nativité de la Vierge*, eut l'honneur d'être placée à côté d'un cadre de Daniel de Volterre, dans l'église de la Trinité-du-Mont. Ce fut aussi Becerra qui fit les dessins d'un livre d'anatomie, publié à Rome, en 1554, par le docteur Juan de Valverde, livre destiné à la fois aux peintres et aux chirurgiens, et qui exécuta deux statues anatomiques, fort estimées dans les écoles.

Après avoir épousé à Rome, le 16 juillet 1556, sa compatriote Paula Velazquez, Becerra revint en Espagne. Philippe II fit pour lui ce qu'avait fait Charles-Quint pour Berruguete. Il le chargea de divers travaux dans l'alcazar de Madrid et dans le palais du Pardo; puis, pour lui témoigner sa royale satisfaction, il le nomma son sculpteur,

en 1562, et, en 1563, son peintre. L'on a conservé la cédule de cette dernière nomination, que je vais traduire, à titre de document curieux :

« Considérant la suffisance et habileté de vous, Gaspar Becerra, notre grâce et volonté est de vous recevoir, comme nous vous recevons par la présente, pour notre peintre, afin que vous ayez à nous servir, et que vous nous serviez, et que vous vous occupiez en toutes les choses de votre profession qui, par nous ou par nos ministres en notre nom, vous seraient commandées et ordonnées; et que, pour le travail que vous aurez à faire en conséquence, vous ayez et receviez de nous à raison de 600 ducats de salaire par chaque année; en outre, qu'on ait à vous donner, à nos frais, toutes les couleurs et autres matériaux quelconques qui seraient nécessaires pour les œuvres que vous feriez; de même, les ouvriers et aides nécessaires, lesquels ouvriers vous aurez à admettre de l'habileté que vous verrez convenir, suivant la qualité de l'œuvre que vous ferez; et les journées de gages qu'ils auront à gagner leur seront comptées et payées par nos officiers des œuvres (bâtiments) où vous seriez actuellement occupé, car vous ne devez y mettre rien de plus que le travail et l'industrie de votre personne. Mais nous voulons et ordonnons que, pour les journées qui seront à payer aux ouvriers qui vous aideront dans les ouvrages que vous ferez, vous vous soyez d'abord entendu et concerté avec nosdits officiers, afin qu'on voie d'avance, selon la qualité du temps, ce qu'il sera juste qu'on leur donne de gages. Desquels 600 ducats, vous aurez à jouir et jouirez depuis le 9 septembre de l'année passée 1562, époque où vous êtes parti de votre maison pour nous suivre, et dorénavant tout le temps que vous nous servirez comme il a été dit, sous l'obligation que vous vous transporterez et résiderez dans les endroits où il vous sera commandé de faire de telles œuvres, sans que, pour raison du déplacement ou des déplacements que vous auriez à faire pour aller d'un lieu à un autre,

on ait à vous payer d'autre salaire, ni frais aucuns, mais seulement lesdits 600 ducats à l'année. En conséquence, etc. »

Pour remplir l'emploi auquel l'appelait cette cédule royale, Becerra peignit plusieurs fresques dans les grandes salles de l'alcazar de Madrid, sur des sujets mythologiques ou allégoriques, et des arabesques dans les petits appartements. Tous ces travaux ont péri dans l'incendie qui dévora ce vieux palais le 24 décembre 1735; mais une fresque de Becerra, conservée dans une ancienne pièce du palais du Pardo, et représentant l'histoire de Méduse, Persée et Andromède, atteste encore à quel degré de perfection il avait atteint, dans l'arrangement d'un sujet, l'expression des têtes et le dessin de toutes les parties.

Toutefois, Becerra, comme Berruguete, fut plus grand sculpteur que grand peintre. Cean-Bermudez n'hésite point à dire qu'il surpasse en ce genre tous les artistes espagnols qui l'avaient précédé, et qu'il ne fut égalé par aucun de ceux qui le suivirent. Le morceau qui passe pour son chef-d'œuvre est une statue de Notre Dame de la Solitude (*Nuestra Señora de la Soledad*) qui lui fut commandée par la reine doña Isabel de la Paz, et qu'on plaça dans la chapelle du couvent des pères Minimes, à Madrid. On raconte, au sujet de cette statue, plusieurs histoires miraculeuses que le moine Fray Antonio de Arcos a recueillies dans un livre publié tout exprès en 1640. Mais, laissant de côté les prodiges religieux pour s'en tenir à ceux de l'art, on ne peut nier que cette statue où sont merveilleusement exprimées la tendresse, la douleur, la résignation, ne soit un chef-d'œuvre digne des plus grandes époques et des plus grands noms.

Après avoir travaillé à Grenade, où il peignit une célèbre *Mise au Tombeau,* et dans quelques villes des Castilles, Becerra termina en 1569 le grand retable de la cathédrale d'Astorga. Cet ouvrage avait coûté 30 000 ducats, et cependant le chapitre en fut si satisfait qu'il donna de plus à l'artiste 3000 ducats *de gants* (de gratification), et une charge

de greffier (*escribano*), que Becerra vendit encore 8000 ducats. Il venait d'atteindre à la gloire et à la fortune, lorsqu'il mourut à Madrid, en 1570, n'ayant pas plus de cinquante ans. Il fut enterré dans une chapelle du couvent de la *Victoria*, qu'il avait achetée pour en faire son tombeau.

Le plus éminent des élèves de Becerra fut Miguel Barroso, né à Consuegra en 1538, homme d'une grande science, car il savait le latin, le grec et quelques langues vivantes. Philippe II le nomma son peintre en 1589, avec 100 ducats par an, et l'occupa aux travaux de l'Escorial, où Barroso mourut le 29 septembre 1590.



LES CARDUCCI.

L'aîné des deux frères du nom de Carducci, dont les Espagnols ont fait Carducho, vint d'Italie en Espagne, comme le premier des Castello et le premier des Caxès. Né à Florence, en 1560, Bartolomé Carducci avait étudié d'abord la sculpture et l'architecture dans sa ville natale, sous Bartolomé Ammanati. Plus tard, il étudia la peinture à Rome sous Federico Zuccheri, et ce maître l'emmena en Espagne lorsqu'il y fut appelé, en 1575, pour concourir aux travaux de l'Escorial. L'élève donna bientôt d'assez grandes preuves d'habileté pour que Philippe II lui assignât, comme à Eugenio Caxès, un salaire fixe de 50 000 maravédis, outre le prix de ses ouvrages. Cette faveur, ou plutôt la reconnaissance qu'il en eut, fixa en Espagne Carducci, qui ne voulut point retourner en Italie avec Zuccheri, et qui refusa également les offres avantageuses que lui faisait Henri IV pour l'attirer en France. Il accompagna Philippe III à Valladolid, lorsque la cour alla s'établir dans cette ville en 1601, et il mourut à Madrid, en 1608, après avoir exécuté des ouvrages considérables, la plupart à fresque, dans le couvent de l'Escorial, dans le palais du Pardo, dans l'alcazar de Madrid, à Valladolid et à Ségovie. Généreux et désintéressé, Carducci laissa une veuve, doña Geronima Capello, avec quatre filles, dans un état si misérable, qu'elles durent solliciter les secours du roi, qui leur accorda, pour huit ans, une pension temporaire de 30 000 maravédis.

On a rendu à Bartolomé Carducci cette justice que, de tous les peintres venus d'Italie, aucun peut-être n'avait été plus utile que lui au progrès des beaux-arts en Espagne.

••

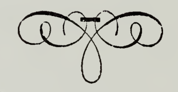
Ce n'est point, toutefois, par l'éclat de ses ouvrages, d'une médiocre exécution, cachés d'ailleurs dans les habitations royales, et dont plusieurs ont péri; c'est bien plutôt par là sagesse de son enseignement et de ses maximes, par la bonne école qu'il forma, et qu'illustra, en la continuant, son frère Vincenzo Carducci. Bartolomé recommandait surtout l'étude de l'antique, la scrupuleuse exactitude du dessin, la gravité et le naturel dans la composition, la noblesse des expressions et des poses, et l'harmonie plutôt que l'éclat du coloris. C'était un homme de beau caractère, prudent, modéré, que l'envie ne tourmentait point, et qui cherchait à corriger dans ses élèves cette basse et funeste passion. Un jour qu'il admirait hautement le tableau d'un autre peintre : « Ne voyez-vous pas, lui dit un de ses élèves, ce pied mal dessiné et mis hors de sa place? — Non, je ne l'avais point vu, répondit-il; car ces mains, cette poitrine, cette tête, me l'avaient caché par leur difficulté et leur perfection. » Voilà sans doute une leçon donnée à ceux qui ne cherchent que les défauts dans les œuvres d'autrui. Bartolomé Carducci ne voulait pas seulement contenter ceux qui lui commandaient des travaux, il voulait aussi se contenter lui-même, et, pour cela, retouchait fréquemment des tableaux qui semblaient achevés. Son jeune frère lui faisant un jour remarquer que ce qu'il avait gagné à ces retouches ne valait pas le temps qu'il y avait donné ; Carducci lui répondit avec une justesse parfaite, que le progrès, que la supériorité dans les arts, consistent en des points d'appréciation fort difficiles, et qui n'apparaissent qu'aux yeux des connaisseurs : mais que ceux-là forment l'opinion.

Vincenzo Carducci n'avait point encore passé la première enfance, lorsque, dans l'année 1585, il fut amené en Espagne par son frère aîné; il avoue lui-même, dans ses *Dialogues*, qu'il ne lui était resté aucun souvenir de sa patrie, et comme il avait tout appris en Espagne, même à parler, il se tenait pour *enfant de Madrid*. C'est par ce mo-

tif que sa biographie se trouve parmi celles des peintres espagnols, et non dans le chapitre consacré aux étrangers peintres en Espagne. Les leçons et l'exemple de son frère, et plus encore peut-être, la vue des grands modèles réunis à l'Escorial, formèrent son éducation d'artiste, qui fut rapide et brillante. Conduit à Valladolid, lorsque son frère y suivit la cour en 1601, il y fit ses débuts en peignant des batailles pour le cabinet de toilette de la reine, et des vues perspectives pour la salle de comédie, dans le palais. Au retour à Madrid, en 1606, Philippe III l'appela parmi les peintres choisis pour exécuter les décorations intérieures du Pardo. Le lot de Carducci fut la coupole de la chapelle, où il peignit à fresque une vaste histoire allégorique du saint sacrement. En 1609, après la mort de son frère, il fut nommé peintre du roi, avec la survivance aux appointements et aux travaux de Bartolomé.

Vincenzo Carducci mourut à soixante ans, en 1638, et fut enterré dans la chapelle du troisième ordre de saint François. Le grand Lope de Vega fit à son éloge un sonnet, dont la traduction, trop emphatique en prose, et surtout en notre langue, ne donnerait qu'une imparfaite idée. Carducci avait rempli, sous toutes les faces possibles, son devoir d'artiste. Il laissait de nombreux élèves, Felix Castello, Francisco Fernandez, Pedro de Obregon, Bartolomé Roman, Francisco Collantès et Francisco Rizi; ces deux derniers furent les plus célèbres. Il avait écrit, et publié en 1635, des *Dialogues* sur la théorie de la peinture, qui sont, au dire des juges les plus éclairés, le meilleur livre écrit en espagnol sur ce sujet. Quant à ses ouvrages, ils ne sont pas moins nombreux que recommandables, et prouvent qu'il eut la main aussi laborieuse que l'imagination féconde. Outre les cinquante-cinq tableaux exécutés pour les chartreux *del Paular* et recueillis à présent par le *Museo national* de Madrid, Cean-Bermudez compte et nomme par leurs sujets, dans les églises de Madrid, de Valladolid, de Salamanque, de Tolède, etc., etc., jusqu'à soixante-

quatorze compositions importantes signées de Carducci, outre une foule de petits ouvrages. On cite principalement un grand tableau de *saint François*, qui occupait le maître autel du couvent des capucins à Salamanque, et un *saint Jean prêchant dans le Désert*, qui était à l'entrée du couvent de *San Francisco*, à Madrid. Le dernier tableau auquel travailla Carducci se trouve à Alcala de Henarès ; c'est un *saint Jérôme*, au bas duquel on lit cette inscription : *Vincensius Carducho hic vitam non opus finiit* 1638.



LES RIZI.

L'histoire des Rizi ressemble beaucoup à celle des Carducci, des Castello et des Caxès : un père italien, des fils espagnols, tous artistes.

On sait peu de chose d'Antonio Rizi (ou plutôt Ricci, nom dont l'orthographe et la prononciation se sont altérées en Espagne). Il était né à Bologne, y fit ses études et vint à Madrid, en compagnie de son compatriote Federio Zuccheri. On croit qu'ils peignirent ensemble les premières fresques du cloître des Évangélistes à l'Escorial, lesquelles furent effacées parce qu'elles ne plurent pas à Philippe II. Peu de temps après son arrivée en Espagne, Rizi épousa à Madrid, le 18 septembre 1588, doña Gabriela de Chavès, qui lui donna deux fils, Juan et Francisco. Il dut mourir aussitôt après la naissance du dernier, puisque ni l'un ni l'autre ne prirent de lui leurs premières leçons. L'on ne connaît d'Antonio Rizi qu'un seul ouvrage conservé en lieu public ; c'est un *saint Augustin* qui était dans la chapelle des religieuses de *Santo Domingo el Real*.

Juan Rizi, le fils aîné d'Antonio, né à Madrid en 1595, étudia sous le moine dominicain Fray Juan Bautista Mayno, maître de dessin de Philippe IV, et duquel il a été question dans la notice consacrée à l'école de Tolède. L'élève du moine se fit moine lui-même ; en 1626, il entra au célèbre monastère que possédaient les bénédictins à Montserrate, dans la Catalogne. Après l'année de noviciat, Fray Juan alla étudier la philosophie à Salamanque, et, comme il ne pouvait être admis dans le couvent de son ordre sans payer une avance de cent ducats, qu'il ne possédait point, il demanda à l'abbé deux jours de répit. Pendant ce court

espace, il peignit un *Christ crucifié*, duquel il tira plus que la somme nécessaire.

Rentré dans son couvent de Catalogne, Fray Juan Rizi fut chargé de plusieurs emplois monastiques, et nommé finalement abbé du monastère de Medina del Campo. C'était une abbaye mitrée. Plusieurs autres maisons de son ordre se disputèrent l'honneur et le profit de recevoir un hôte qui payait largement en ouvrages de son pinceau l'hospitalité qu'on lui donnait. Dans l'année 1653, il alla s'établir au couvent de *San Millan de la Cogolla de Yuso*, où il peignit, non-seulement le grand retable, mais encore une trentaine d'autres tableaux. Le couvent de *San Juan Bautista*, de Burgos, eut aussi sa visite et ses dons. Pendant le séjour qu'il fit dans cette ancienne capitale de la Castille, patrie du Cid Ruy Diaz de Vivar, il orna de quelques tableaux les chapelles de sa belle cathédrale gothique. Fray Juan Rizi vint ensuite habiter le couvent de *San Martin*, à Madrid, où il peignit tous les tableaux du grand cloître. « Il n'y a pas une tête, dit à ce sujet le P. Sarmiento, qui ne soit le portrait de quelque moine, frère lai ou servant de la maison. Celui du P. Rizi est un moine à barbe noire qui soutient saint Benoît. » Ces ouvrages établirent sa réputation dans la capitale. La duchesse de Béjar voulut prendre de lui des leçons de dessin, et il lui dédia un livre qu'il avait écrit sur la peinture, livre que Palomino dit avoir vu, mais qui ne fut probablement jamais imprimé. Quoique parvenu alors à un grand âge, Rizi voulut aller visiter Rome. Il y fut admis dans la congrégation des pères du Mont-Cassin, et continua ses travaux d'artiste avec assez de succès pour attirer les regards des maîtres et du pape lui-même, qui désira le connaître, et qui lui conféra un évêché en Italie. Rizi ne put prendre possession de son diocèse; il mourut au Mont-Cassin, en 1675, âgé de quatre-vingts ans.

On s'accorde à trouver dans ses tableaux une composition sage, des attitudes naturelles, un dessin correct, un

clair-obscur puissant; mais ils sont exécutés dans un style peu fini et comme du premier jet.

Le frère cadet de Fray Juan, Francisco Rizi, était né treize ans plus tard que l'aîné, en 1608, et il entra de bonne heure à l'école de Vincenzo Carducci. Francisco était doué de cette facilité malheureuse qui produit, dans les arts, les mêmes effets que la grande mémoire dans les sciences ou les lettres, et qui, semblant épargner l'application et le travail, condamne toujours à la médiocrité, souvent au pernicieux exemple, ceux qui ont reçu ce don funeste. Vivant à une époque où la décadence s'annonçait par la bizarrerie et les variations du goût, dans une cour où l'on fêtait les poëtes improvisateurs, Rizi devait réussir avec son talent souple, élégant, maniéré, bon pour des œuvres éphémères comme le caprice qui les dicte. Aussi fut-il nommé *pintor de cámara* de Philippe IV, le 7 juin 1656, alors que le grand Velazquez vivait encore. Il conserva cet emploi sous Charles II, le partageant avec Carreño. En 1653, Rizi avait été nommé peintre de la cathédrale de Tolède, et pendant longues années, il fut chargé de diriger les décorations du théâtre *del Buenretiro*. Il se trouvait ainsi à la tête de l'art, tout à la fois à la cour, à l'église et au théâtre; il avait de plus l'enseignement de son atelier, où se pressaient de nombreux élèves. Son exemple et sa doctrine devaient donc avoir une influence considérable; malheureusement elle fut pernicieuse, et l'on peut attribuer à Rizi une part énorme dans la décadence dont tous les arts furent frappés en Espagne vers la fin du XVII[e] siècle.

Ses décors du Buenretiro, où il prodiguait les plans d'édifices les plus capricieux, les ornements les plus ridicules, introduisirent dans l'architecture comme une mode de corruption et de mauvais goût, qui, du théâtre de la cour, se répandit dans le pays entier. Sa manière et ses leçons ne furent pas moins nuisibles à la peinture. Dans les nombreux ouvrages qu'il exécuta à l'Escorial, à Tolède, et

surtout à Madrid, où toutes les églises en possèdent quelques-uns, on trouve toujours une singulière fécondité d'invention, mais sans force ni profondeur, des tons agréables, des touches faciles et hardies, à côté de faux brillants, d'attitudes violentes et d'étourderies impardonnables. Ne voyant dans l'art qu'un métier pour vivre et s'enrichir, Rizi préférait hautement la facilité à la correction ; il exécutait ses tableaux du premier coup, sans préparation, sans étude préliminaire, et se faisait gloire de n'en retoucher jamais ni le dessin ni la couleur. Aussi, avec des qualités précieuses, il n'a été qu'un peintre à la mode, et son nom ne figure, dans l'histoire de l'art, que pour en marquer la décadence. Nouvelle preuve qu'à côté des dons naturels, sans lesquels l'artiste ne peut être, deux qualités lui sont encore indispensables, la réflexion et la dignité.

Francisco Rizi mourut presque octogénaire, le 2 août 1685. Il esquissait encore, à l'Escorial, un grand tableau de retable qu'acheva son disciple Claudio Coello. On cite, parmi ses ouvrages les moins défectueux, une *Annonciation*, une *Nativité*, une *Circoncision*, une *Épiphanie*, qui ornent la cathédrale de Placencia.

L'un de ses meilleurs élèves est le licencié don Diego Gonzalez de la Vega.



CLAUDIO COELLO.

Claudio Coello (qu'il ne faut pas confondre avec Alonzo Sanchez-Coello, le peintre favori de Philippe II, dont nous avons précédemment tracé l'histoire), tient à peu près, dans l'École espagnole, la place qu'occupe Pierre de Cortone ou Carle Maratte dans l'École italienne. Lui aussi, artiste digne de ce nom, chercha à lutter contre la décadence, qui déjà l'entourait de ses ruines, en réunissant dans sa manière les styles des grands peintres qui l'avaient précédé; lui aussi fut, dans sa patrie, le dernier de ceux qu'on appelle les *maîtres anciens*.

Son père, Faustino Coello, Portugais d'origine et tourneur en bronze de son métier, était venu s'établir à Madrid; c'est dans cette ville que naquit Claudio, l'on ne sait précisément en quelle année, mais à coup sûr vers le milieu du XVIIe siècle. Pour qu'il pût l'aider dans le travail de la ciselure, son père lui fit apprendre le dessin à l'école de Francisco Rizi. Ce maître, voyant les heureuses dispositions du jeune apprenti, engagea son père à lui laisser étudier la peinture, et Claudio, mettant à son travail l'application la plus assidue, ainsi que l'intelligence la plus précoce, parvint en peu d'années à surpasser tous ses condisciples. Il était encore dans l'atelier de Rizi, qu'il peignit le maître autel du couvent de *San Placido*, un *saint Roch* pour la paroisse de *San Andrès*, enfin le retable principal de l'église de *Santa Cruz*. Son maître fut si content de ce dernier ouvrage, qu'il consentit à s'en dire l'auteur pour qu'on le payât un plus haut prix.

Lié bientôt d'une étroite amitié avec don Juan Carreño, peintre de Charles II, Coello put pénétrer dans les rési-

dences royales, et étudier à son aise les œuvres des maîtres. Comme presque tous les Espagnols, il préféra pour modèles les grands coloristes, Titien, Rubens, Van-Dyck. A l'arrivée de José Donoso, qui revenait de Rome, où il avait étudié la peinture à fresque, Coello fut chargé d'exécuter avec lui des travaux importants dans la cathédrale de Tolède, dans la chartreuse *del Paular*, dans les églises de *San Isidoro el Real*, de *la Trinidad*, de *San Bazilio*, et dans l'alcazar de Madrid. Il peignit encore, de compagnie avec Donoso, les arcs de triomphe qui furent dressés à Madrid pour l'entrée de Marie-Louise d'Orléans, première femme de Charles II ; puis il alla exécuter à Saragosse, en 1683, diverses peintures à fresque dans le couvent des Augustins, appelé de *la Manteria*. De retour à Madrid en 1684, il fut nommé peintre du roi, puis, en 1686, *pintor de cámara* à la mort d'Herrera le Jeune, et enfin, lorsque Carreño mourut, il lui succéda dans tous ses titres, même celui de valet de chambre, ayant obtenu de plus une pension de 300 ducats pour son jeune frère Bernardino, et une autre sur la cassette particulière, qui fut continuée à sa veuve doña Bernarda de la Torre.

La mort de Francisco Rizi lui ôta son dernier émule. Elle lui fournit également l'occasion de produire son plus grand ouvrage, celui qui doit désormais conserver et honorer son nom. Pour en comprendre le sujet, il faut savoir que, depuis l'année 1592, on conservait à l'Escorial une hostie (*forma*) provenant de je ne sais quelle église de Hollande, où, disait-on, des disciples fanatiques de Zuingle l'avaient profanée par un indigne sacrilége. Charles II imagina, en 1684, d'ôter cette hostie d'un reliquaire où elle gisait cachée, pour la mettre en évidence sur l'autel de la sacristie. C'est ainsi qu'il voulut remercier le ciel de la délivrance de Vienne menacée par les armées ottomanes. Mais le retable de cet autel n'était pas assez riche pour une telle destination ; le roi chargea Rizi d'en élever un nouveau, tout en bronze et en marbre, et de peindre le

tableau qui devait servir de toile à l'ostensoir. Rizi fit exécuter le retable, mais il mourut ne laissant du tableau qu'un dessin. Coello reçut du roi la mission de l'achever. N'approuvant pas le point de vue qu'avait adopté Rizi, Coello dut changer toute l'ordonnance de la composition. Sur une toile d'environ six mètres de hauteur et seulement trois de largeur, il avait à représenter la procession royale qui porta l'hostie à sa nouvelle place, en choisissant l'instant où le prêtre donne la bénédiction aux assistants agenouillés. Il fallait une grande adresse pour ajuster un tel sujet aux proportions de la toile, et pour éviter la monotonie des attitudes. Ces difficultés furent vaincues par Coello avec un extrême bonheur, et les portraits du roi, du prieur, du premier ministre duc de Medina-Celi et d'une cinquantaine d'autres personnages, se trouvèrent merveilleusement encadrés dans cette vaste scène, surmontée d'une dévote allégorie. Ce tableau, que l'on appelle *el cuadro de la Forma*, coûta à Coello plus de trois années d'un travail assidu; il n'en fut détourné que pour peindre quelques fresques dans les chambres de la reine, où il représenta l'histoire de Psyché.

Après avoir terminé cet immense ouvrage, qui lui valut d'unanimes éloges, après avoir achevé quelques petits travaux pour la seconde femme de Charles II, Marie-Anne de Neubourg, Coello succéda à son maître Rizi dans l'emploi de peintre de la cathédrale de Tolède. C'était en 1691. Il réunissait alors toutes les hautes positions de l'art, et personne ne lui disputait la suprématie, qu'il devait à son mérite plus qu'à la faveur. Cette situation honorable et brillante ne dura pas longtemps. Au mois de mai de l'année suivante, 1692, on appela en Espagne Luca Giordano, pour lui donner à peindre le grand escalier et les absides de l'église à l'Escorial. Coello était sensible, jaloux peut-être, et portait à l'extrême cette susceptibilité fière que les Espagnols appellent *pundonor*. En se voyant préférer un étranger, à lui qui venait d'orner d'une belle œuvre ce

même Escorial, il jura de ne plus prendre les pinceaux. Depuis lors, en effet, il se contenta d'achever un *Martyre de saint Étienne* qu'il avait commencé pour les Dominicains de Salamanque. Mais le chagrin mena Coello plus loin que l'abandon de son art; il altéra sa santé, et frappa son esprit d'une sombre mélancolie. Inconsolable de ce qu'il appelait un outrage, Coello mourut moins d'un an après l'arrivée de Giordano, le 20 avril 1693. On l'enterra dans la paroisse de *San Andrès*, à Madrid.

Il n'a manqué à Claudio Coello que de naître à une époque antérieure, pour avoir été l'égal des grands peintres auxquels il survivait. L'esprit, les connaissances, la passion de son art, ne lui manquèrent pas plus que les dons naturels, la sûreté du coup d'œil et le sens du coloris. Malheureusement, au temps où il vécut, la décadence était partout; le mauvais goût dans les lettres et les arts marchait de pair avec l'avilissement de la monarchie et de la nation. Au lieu de l'occuper, au sortir de l'atelier, à des travaux graves et sérieux, on lui fit barbouiller à la détrempe des sacristies et des boudoirs. De plus fortes natures se fussent gâtées à ce métier. Et cependant, les connaisseurs les plus difficiles maintiennent Coello dans un rang honorable, et l'appellent le dernier peintre de l'Espagne. Comme on avait dit d'Annibal Carrache qu'il réunissait en lui les diverses qualités de ses prédécesseurs, on a dit de Coello qu'il joignait au dessin d'Alonzo Cano le coloris de Murillo et l'effet de Velazquez. C'était vrai pour l'un comme pour l'autre, et au même degré. Du reste, Coello ne s'abusa point sur la déplorable tendance de son époque, et, tout en luttant contre le mal, il le vit sans remède. Un de ses amis, don Cristoval Ontañon, disait, en lui annonçant la prochaine arrivée de Giordano : « Celui-là vient nous apprendre à gagner beaucoup d'argent. — Oui, répondit Coello; mais il vient aussi nous absoudre de bien des fautes, et nous ôter bien des scrupules. » C'était prédire la ruine de l'art.

Claudio Coello a laissé deux élèves de quelque mérite,

Sebastian Muñoz et don Teodoro Ardemans. Son grand et magnifique tableau de la *Forma* est comme enseveli, avec tant d'autres, dans les catacombes de l'Escorial; mais le musée de Madrid possède deux *sujets mystiques* qui, sans avoir la même importance, recommandent suffisamment son nom et sa mémoire.



GOYA.

En l'année 1780, et à la mort du dernier des Menendez, l'emploi, devenu presque nominal, de *pintor de cámara*, ce titre jadis si disputé et honoré par de si grands génies, fut donné à Francisco Goya y Lucientès. Homme singulier, talent capricieux, mais véritable artiste, Goya est, à défaut d'école, la seule individualité puissante que l'Espagne ait donnée aux arts depuis ses anciens maîtres jusqu'à nos jours. Goya était né en 1746, au village de Fuendetodos, dans le royaume d'Aragon. Il reçut les premières leçons à Saragosse, d'un certain don José Luzan, qui lui apprenait le dessin en lui faisant copier des gravures. Après quatre ans de ce vain exercice, Goya se mit à peindre tout seul, et chercha comme il put les règles et les procédés d'un art dont il n'y avait plus de maîtres autour de lui. Plus tard, il se rendit à Rome, mais sans se mettre sous la direction d'aucun professeur, et se bornant aux études que peut faire devant les anciennes toiles un promeneur intelligent. De retour en Espagne, et fixé à Madrid, il suivit la même méthode. Il ne prit de leçon que des morts, et fut à lui-même son maître unique. De cette éducation bizarre sortit un talent incorrect, sauvage, dépourvu de méthode et de style, mais plein de séve, d'audace et d'originalité. Devenu peintre particulier de Charles IV, mais conservant à la cour la plus fière indépendance, aimé et recherché de tous, Goya est venu finir à Bordeaux, en 1832, une existence aussi singulière que ses études et que son talent. Il avait atteint l'âge de quatre-vingt-six ans.

Goya est le dernier héritier, mais à un degré très-distant, du grand Velazquez. C'est la même manière, plus lâche,

plus fougueuse, plus déréglée. Ne s'abusant point sur la portée de son talent, Goya ne s'est jamais essayé dans les choses de haut style; ses compositions se bornent à des processions de village, à des chantres au lutrin, à des scènes de courses de taureaux, à des farces de polissons, enfin à des sortes de caricatures peintes. Dans ce genre, il est plein d'esprit, de malice, et l'exécution est toujours supérieure au sujet. J'ai vu des pochades de cette espèce qu'il avait barbouillées à l'âge de quatre-vingts ans, et presque aveugle, non point avec le pinceau, car il ne pouvait plus le manier, mais avec la pointe du couteau flexible qui sert à étendre les couleurs sur la palette; il y avait encore dans ces ébauches une verve et un éclat singuliers.

Nous avons parlé précédemment (pages 163 et 171) de ses gravures à l'eau-forte, qu'on appelle spécialement l'*œuvre de Goya*.



ÉTRANGERS

PEINTRES EN ESPAGNE

PEDRO CAMPANA.

Le vieux peintre que les Espagnols appellent *el maese* Pedro Campaña, et que nous nommons Pierre de Champagne, était né à Bruxelles en 1503. Il y étudia d'abord selon le style allemand et la manière d'Albert Durer; puis il passa en Italie, étant déjà homme fait. Par une erreur qu'il a fréquemment commise, Palomino fait de Campaña un élève de Raphaël; Raphaël était mort en 1520, et Campaña, avant d'arriver à Rome, peignait à Bologne, en 1530, un arc de triomphe pour le couronnement de Charles-Quint. Campaña put étudier sous les disciples immédiats de Raphaël, et sous Michel-Ange personnellement, comme l'indique assez d'ailleurs le nouveau style qu'il adopta. D'après Palomino et Pacheco, Campaña aurait passé vingt années à Rome. Cela non plus n'est pas possible; car sa fameuse *Descente de croix* (et ce n'est pas le premier ouvrage qu'il fit à Séville) porte la date de 1548.

Quel qu'ait été le temps consacré à ses études en Italie, ce fut en quittant Rome que Campaña se rendit à Séville, où il séjourna longues années, et fit ses plus importants travaux. Sa manière est un mélange du grand style italien et d'une espèce de souvenir de sa première éducation allemande. Campaña ressemble à celui qui apprend une langue étrangère, et conserve, en la parlant, un peu de son accent natal. Du reste, tous ses ouvrages, peints sur bois, se recommandent par une grande science de composition, une correction irréprochable, la connaissance de l'anatomie, la vigueur du clair-obscur, beaucoup de noblesse dans les attitudes, et d'expression dans les physionomies. Ses principaux ouvrages, demeurés à Séville, sont, dans la cathé-

drale une excellente *Purification de Notre-Dame,* de son meilleur coloris, une *Résurrection* et plusieurs saints; dans la paroisse du faubourg de Triana, le retable, en quinze parties, contenant toute la *Vie de sainte Anne;* enfin, dans l'église de *Santa Cruz,* la *Descente de croix,* magnifique chef-d'œuvre comparable aux plus célèbres compositions de l'Italie. Murillo, qui fut enterré dans la chapelle même où se trouve ce tableau, avait, dit-on, l'habitude de rester souvent en contemplation devant l'œuvre de Campaña. Un jour qu'il l'admirait encore après l'heure où se fermaient les portes de l'église, un sacristain lui fit remarquer qu'il était temps de partir. « J'attendais, répondit Murillo, sortant de son extase, j'attendais que ces saints personnages eussent achevé de descendre le corps du Seigneur. »

Parvenu à un âge très-avancé, Campaña retourna dans son pays, et mourut à Bruxelles, en 1580, âgé de soixante-dix-sept ans. Son portrait, comme représentant l'un des plus illustres enfants de cette cité, fut placé dans les salles de l'Hôtel de ville.



ANTONIO MORO.

(ANTOINE MOOR.)

L'histoire d'Antonio Moro ressemble beaucoup à celle de Pedro Campaña. Il naquit à Utrecht en 1512, y étudia d'abord sous Jean Schoreel, puis alla se perfectionner en Italie. Le cardinal Granvelle, en ministre courtisan, l'emmena à Madrid dans l'année 1552, et lui fit commencer, par le portrait de l'infant, fils de Charles-Quint, depuis Philippe II, la lucrative profession de peintre de la cour. Il fut envoyé à Lisbonne pour y peindre divers membres de la famille royale, puis à Londres pour y faire le portrait de la reine Marie, première femme de Philippe II. A Londres comme à Lisbonne, il fut fêté, recherché, et sa réputation, d'ailleurs bien méritée, devint si grande, qu'il ne faisait pas un seul portrait pour un prix moindre de cent ducats, somme alors considérable. Après que la paix eut été conclue entre l'Espagne et la France, Antonio Moro revint à Madrid, et la faveur dont il jouissait auprès du roi fut telle, qu'elle excita la jalousie des courtisans. A tort ou à raison, Moro craignit les effets de l'envie qu'il avait éveillée, et, s'échappant de la cour, regagna Bruxelles. Il y obtint les bonnes grâces du duc d'Albe, autre souverain des Pays-Bas, et mourut à Anvers, en 1588, chez une de ses filles, richement mariée, qui jouissait d'une grosse pension sur la douane de cette ville, que lui avait donnée le duc d'Albe.

Antonio Moro a laissé peu de compositions. L'on citait comme son meilleur ouvrage un tableau sur bois représentant le *Christ ressuscité* entre saint Pierre et saint Paul, qui se trouvait alors à Paris. Mais c'est dans le portrait qu'a

excellé Moro. La ressemblance était si parfaite, qu'elle excitait partout l'enthousiasme, et l'exécution, dont nous pouvons encore juger, n'était pas moins admirable. Dans le style du temps, l'on ne saurait trouver à la fois plus de vigueur, de finesse et d'exquise perfection. Nous pouvons seulement lui reprocher aujourd'hui un peu de la sécheresse qui dépare presque tous les tableaux sur bois, et l'absence de ce modelé merveilleux, de cette vie enfin, qu'ont trouvée depuis Van-Dyck et Velazquez.

Il avait laissé en Espagne une quantité considérable de portraits, dont la plus grande partie décorait l'ancien palais du Pardo. L'incendie qui dévora cette résidence royale, en 1608, détruisit ses meilleures œuvres. Dans la seule salle appelée *de los retratos*, on comptait de la main d'Antonio Moro quatorze portraits des principaux personnages du temps, parmi lesquels le sien propre, et six autres dans une salle attenante. Ce désastre a rendu les ouvrages de Moro très-rares et très-précieux.



LUCA GIORDANO.

En Espagne comme en Italie, Luca Giordano eut le funeste honneur de marquer l'extrême limite entre l'art, dont il fut le dernier représentant, et la décadence, que son exemple précipita. Après lui, plus d'écoles, plus de traditions, plus de maîtres ni d'élèves ; et, dans tout le XVIIIe siècle, à peine quelques rares individualités s'efforcent-elles de renouer la chaîne rompue qui rattache aux grandes époques de la peinture la seconde renaissance essayée de notre temps.

Connu en Espagne sous le nom de Lucas Jordan, Luca Giordano était né à Naples en 1632. Mais Palomino affirme, sans fournir cependant de preuve suffisante, que son père, Antonio Jordan, était originaire du royaume de Jaen, où ce nom de famille est assez commun. En ce cas, il serait allé, comme tant d'autres Espagnols, s'établir à Naples, qui appartenait encore à l'Espagne. Cet Antonio Jordan, l'un des peintres à la douzaine qui ramassaient les miettes des maîtres, et leur rendaient les mêmes services que les *praticiens* aux sculpteurs, demeurait porte à porte avec Ribera, l'Espagnolet, alors le plus célèbre des artistes napolitains. Le petit Luca, montrant, dès le premier âge, un penchant décidé pour la peinture, passait sa vie dans l'atelier de Ribera, d'où ne pouvaient même l'arracher les instances de ses camarades, qui l'appelaient à leurs jeux. A sept ans, il peignait de petits ouvrages assez bons pour être cités avec admiration dans la ville entière. Le vice-roi, qui fréquentait familièrement l'atelier de Ribera, lui recommanda cet enfant prodigieux, et, pendant neuf ans d'études appliquées, Luca fit de tels progrès, que ses ou-

vrages, dit-on, étaient confondus avec ceux du maître : chose, à vrai dire, étrange et peu croyable, ou qui, pour faire l'éloge de l'élève, ne fait pas celui de ses juges.

A seize ans, Luca Giordano prit fantaisie de connaître les œuvres et la manière des autres professeurs de l'Italie. Il s'enfuit secrètement, gagna Rome, et, se faisant admettre dans l'atelier de Pierre de Cortone, il devint plutôt son aide que son disciple, car il l'assista dans l'exécution de plusieurs travaux. Cependant, son père, qui le cherchait de tous côtés, parvint à le rencontrer un jour dessinant dans le Vatican. Rassuré sur le sort et les projets de son fils, il l'emmena sur-le-champ, et lui fit successivement parcourir Florence, Bologne, Parme et Venise. Dans ces villes, Luca Giordano étudia tous les maîtres, tous les styles, devint un imitateur universel, bien qu'il montrât quelque préférence pour Paul Véronèse ; et, tandis qu'il fortifiait son talent par des études si variées, il enrichissait son père, qui vendait à fort bon prix les copies des vieux peintres que Luca faisait avec une rare perfection. Affriandé par ce double avantage, le père ne cessait d'exciter le fils au travail, et le tenant sous une perpétuelle surveillance, il lui répétait du matin au soir : *Luca, fa presto*. Ce mot, devenu proverbial parmi les artistes, sert depuis lors à désigner Giordano, et c'est avec d'autant plus de justesse, que, tout en rappelant comment se firent ses études, il exprime à la fois sa qualité principale et son principal défaut. Le jeune homme ainsi stimulé travaillait avec une assiduité si grande, et bientôt avec une telle facilité, qu'il copia, dit-on, jusqu'à douze fois et plus les *Loges* de Raphaël, la *Victoire de Constantin*, la *Galerie Farnèse* et d'autres compositions non moins vastes.

Il n'entre pas dans notre sujet de raconter en détail les études que fit Giordano en Italie. Bornons-nous à dire qu'il passa plusieurs années, se partageant entre Venise, où il cherchait à surprendre les secrets du coloris, Florence, où il apprenait l'anatomie et le dessin devant Léonard de

Vinci, Michel-Ange, Andrea del Sarto, et Rome, où il rivalisait avec les derniers maîtres italiens, mais toujours accompagné de son père, qui continuait assidûment et fructueusement le commerce des copies. Enfin, Luca Giordano revint à Naples, s'y maria et s'y établit. Là, ses occupations furent de deux sortes. Comme il rapportait, disent les biographes, la connaissance toute fraîche du style et de la manière des maîtres qu'il avait tant de fois copiés, il se mit à les contrefaire, et, peignant sur de vieilles toiles, à la façon de Titien, de Tintoret ou de Véronèse, il vendait ses imitations pour des originaux. Je ne sais si l'on veut, en rapportant ce fait, exalter son mérite, sa facilité merveilleuse ; mais, en vérité, je ne vois là qu'une accusation de déloyauté, disons le mot de friponnerie, portée contre lui, en même temps qu'une accusation d'ignorance et de niaiserie contre ses contemporains. Quant à ses ouvrages originaux, et déclarés tels, Luca Giordano les expédiait avec la même prestesse que ses copies. L'on raconte, par exemple, qu'ayant été chargé, en 1685, de peindre le grand tableau de *saint François Xavier*, qui forme le maître autel des Jésuites de Naples, il laissa venir sans le commencer la fête du patron, jour où l'on devait en faire l'inauguration publique. Les pères se plaignirent au vice-roi, qui passa chez le peintre pour lui reprocher sa négligence. Giordano répondit qu'il serait prêt ; et, en effet, dans le court intervalle d'*un jour et demi*, il acheva complétement ce tableau, qui aurait occupé six ou huit mois tout autre artiste ; encore ajoute-t-on que ce fut à la satisfaction de la communauté et aux applaudissements des connaisseurs. Après cet exemple, il faut convenir que les peintres modernes ont été vaincus sur tous les points par les anciens, même en célérité.

Les nombreux tableaux de Luca Giordano qu'envoyaient en Espagne les vice-rois et autres employés du royaume de Naples y portèrent son nom et sa renommée. L'on persuada à l'imbécile Charles II que ce peintre, le plus illustre du temps, devait être au service du plus grand des monarques,

et, pour l'attirer à Madrid, on offrit à Giordano un présent de 1500 ducats, le transport et l'entrée franche de tout ce qu'il lui plairait d'apporter, l'emploi de *fourrier* de la chambre, sans obligation de le remplir, une maison montée, un carrosse, cent doublons par mois, toutes ses dépenses de peinture et le prix de ses œuvres. Giordano partit aussitôt, et arriva à Madrid au mois de mai 1692. Son arrivée, comme on l'a vu précédemment, coûta la vie au *pintor de cámara* Claudio Coello, lequel mourut de chagrin en voyant l'accueil royal fait au peintre étranger.

Ce fut au mois de février 1702 que Luca Giordano reprit le chemin de Naples, et les commandes d'ouvrages publics avaient été suspendues dès le mois de novembre 1700, à la mort de Charles II. On peut donc compter qu'il travailla un peu plus de huit années en Espagne. Il est curieux de mentionner, même très-sommairement, les principaux ouvrages qu'il y laissa.

Pour son début, il peignit deux grands tableaux : le *Triomphe de saint Michel sur le Diable*, et *Saint Antoine de Padoue prêchant les poissons ;* puis, il se rendit à l'Escorial, et commença les fresques du grand escalier de ce royal monastère. Sur l'une des faces de la frise, il représenta la cérémonie qui eut lieu pour la *Pose de la première pierre* de l'édifice ; sur les trois autres, la *Bataille de Saint-Quentin*, avec ses divers épisodes; sur la voûte centrale, la *Sainte Trinité au milieu du Ciel*, où des anges introduisent Charles-Quint et Philippe II — c'est le même sujet que l'apothéose de Titien — dans les angles latéraux et embrasures de fenêtres, les *Vertus cardinales*, avec d'autres figures allégoriques, et des prouesses de l'empereur. Tout cela fut fait en sept mois, c'est-à-dire dans le temps qu'un autre aurait pris pour tracer les esquisses. Aussitôt après, Giordano se mit à peindre les dix voûtes de l'église, restées en blanc depuis le temps de Philippe II. Il mit, dans les quatre voûtes latérales et leurs angles, la *Conception de Notre-Dame*, l'*Incarnation*, la *Nativité*, l'*Épiphanie*, *Saint*

Michel chassant les mauvais anges, les *Quatre Sibylles*, les *Quatre Docteurs*, le *Triomphe de l'Église militante*, le *Triomphe de la pureté virginale*, et des *groupes de bienheureux;* dans les quatre voûtes de la nef principale, la *Mort de la Vierge*, immense composition que Cean-Bermudez appelle un poëme épique, le *Jugement dernier*, le *Voyage des Israélites dans le désert* et le *Passage de la mer Rouge*, enfin la *Victoire du peuple de Dieu sur les Amalécites*, lorsque Moïse tient les bras élevés au ciel, soutenu par Aaron et Hus; dans les angles, *la Manne au désert*, *Samson arrachant le rayon de miel de la gueule du lion*, *Élie sous le genévrier*, et *David recevant d'Achimelec les pains de proposition*. L'effrayant travail de ces dix voûtes et de leurs accessoires était achevé en dix-sept mois; toutes les fresques de l'Escorial, en deux ans.

De l'Escorial, Luca Giordano passa au Buenretiro. Dans ce palais, se trouvait une vaste salle jusqu'alors inhabitée, qu'on appelait *el cason;* il y dressa ses échafauds, et peignit sur le plafond un autre poëme épique, l'*Histoire de l'ordre de la Toison d'or*, œuvre colossale qui renferme un incroyable mélange d'histoire, de fable, d'astronomie et de figures allégoriques; puis, sur les murailles, depuis le sol jusqu'à la corniche, les *Travaux d'Hercule*, premier conquérant de la fabuleuse Toison. Les peintures de cette salle surpassent en invention, en dessin, en coloris, tout ce que Luca Giordano avait jusqu'alors exécuté, soit en Italie, soit en Espagne; il les appelait son *capo d'opera*. Dans l'antichambre, il peignit à l'huile, sur quatre grandes toiles, et à fresque, sur le plafond, les principales batailles de la *Guerre de Grenade*; dans les pendentifs, les *Quatre parties du Monde;* et, dans une pièce ovale, en face du salon, le *Lever du Soleil*, monté sur son char, précédé de l'Aurore, entouré d'une multitude de figures représentant diverses nations et de prêtres offrant des sacrifices.

A peine avait-il achevé ces différents ouvrages au Buenretiro, que Luca Giordano fut envoyé à la cathédrale de

Tolède pour y peindre à fresque la voûte de la sacristie. Il représenta l'*Apparition de la Vierge à saint Ildefonse*, lorsqu'elle lui apporte du ciel sa chasuble d'archevêque. Près de là, Giordano mit son portrait à une fenêtre simulée. Il revint ensuite, par ordre du roi, orner de peintures à fresque et de tableaux à l'huile la chapelle du vieux palais de Madrid. Ces ouvrages, qui n'existent plus, rappelaient divers passages du Vieux Testament. Aussitôt après, il fut chargé d'achever la coupole de *Nuestra Señora de Atocha*, commencée par Herrera le Jeune; il ajouta, dans les pendentifs, *Saint Michel, Saint Gabriel, Saint Luc* et *Saint Jean l'Évangéliste.* Dans trois voûtes de la même chapelle, il représenta le *Péché d'Adam,* les *Songes de Nabuchodonosor* et la *Sainte Cité de Jérusalem.* Aux pendentifs de ces voûtes, il plaça les *Femmes célèbres de l'Ancien Testament;* aux embrasures des fenêtres, les *Patriarches* et les *Prophètes;* enfin deux grands tableaux à l'huile, suspendus aux murs de cette chapelle, montraient la *Restauration de Madrid* par l'intercession de Notre-Dame d'Atocha.

Cette œuvre achevée, il retoucha et refit en grande parties les fresques qu'avaient peintes Rizi et Carreño dans l'église de *San Antonio de los Portugueses*, et qui avaient beaucoup souffert de l'humidité. Il ajouta, du haut de la corniche au sol, sur des tapisseries simulées, différents traits de la vie du saint titulaire, avec une foule d'anges, de figures allégoriques et de bienheureux espagnols, français, allemands, hongrois.

Il ne faut pas croire que tant de travaux considérables, immenses, occupassent exclusivement Luca Giordano. Il trouvait encore le temps de peindre une foule de tableaux pour les églises, pour les princes, pour les riches particuliers. A la vérité, les jours de fête n'étaient pour lui pas plus exempts de travail que les autres; et comme son ami Palomino lui reprochait cet usage impie, Giordano lui répondit en riant que ses pinceaux, lorsqu'il les laissait re-

poser, lui montaient à la tête, et qu'il était obligé de les tenir toujours en respect. Pour donner une idée de la prodigieuse rapidité de son exécution, il suffit de raconter qu'un jour la reine étant venue, suivant sa constante habitude, visiter Giordano dans son atelier, elle lui demanda des nouvelles de sa famille. Le peintre répondit avec ses pinceaux, en indiquant aussitôt sur la toile qu'il avait devant lui, sa famille et ses enfants. La reine, enchantée, lui jeta au cou son collier de perles. Ensuite, pour faire comprendre ce que peut produire une telle facilité, quand elle est secondée par un travail assidu, il suffit de mentionner, seulement par leur nombre, les tableaux que Giordano exécuta pendant son séjour de neuf à dix années en Espagne, outre les grands travaux qui viennent d'être cités. On trouve, dans le livre de Cean-Bermudez, lequel convient cependant qu'il est loin de connaître tous les ouvrages de Luca Giordano, une liste nominale qui comprend cent quatre-vingt-seize tableaux, répartis entre les églises et palais de Madrid, l'Escorial, Saint-Ildefonse, le Pardo, Cordoue, Grenade, Séville, Xerez, etc. Il faudrait y joindre la liste, impossible à faire, des tableaux achetés par les amateurs.

Au mois de février 1702, Giordano quitta Madrid pour retourner à Naples, où il se rendit par terre, en traversant Gênes, Florence et Rome. Il fut reçu avec la plus grande distinction par le grand-duc de Toscane et par le pape Clément XI, qui lui permit d'entrer au Vatican *avec l'épée, la cape et les lunettes*, faveur que Giordano paya par le présent de deux grands tableaux, le *Passage de la mer Rouge* et *Moïse frappant le rocher*. A Naples, un accueil semblable l'attendait, avec tant de commandes, que Giordano, riche et vieux, ne put jouir un seul moment avant sa mort de cet *otium cum dignitate*, dernier bonheur d'un homme illustre pendant sa vie. Ce fut à cette époque qu'un de ses amis, l'engageant à peindre avec réflexion et loisir quelque grande œuvre pour la gloire de son nom dans la

postérité : « La gloire, répondit Giordano, la gloire, je la veux seulement dans le Paradis. » — « Où nous désirons, dit Cean-Bermudez, qu'il soit entré le 4 janvier 1705, jour où il mourut, à soixante-treize ans. »

On l'enterra, avec une pompe égale à celle qui avait accompagné les restes mortels de Titien, dans l'église de Saint-Nicolas de Bari. Par son testament, fait le 31 décembre 1704, devant le notaire Micaele Gaetano Campanele, Giordano avait institué un majorat, à la façon d'Espagne, pour son fils aîné don Lorenzo, et fait des legs importants à ses deux autres fils, don Pedro et don Francisco Antonio, à ses six filles, Agueda, Angela, Rosa, Ana, Manuela et Teresa, et à sa veuve, Margherita Ardi. Outre la grande fortune qu'il avait acquise, Giordano laissait encore aux membres de sa famille des emplois lucratifs que lui avait concédés la niaise complaisance du pauvre Charles II. Ainsi, son fils aîné était président de la chambre des enquêtes (*camara de la sumaria*) à Naples, et de plus inspecteur (*veedor*) des châteaux de ce royaume pour *trois vies*, avec faculté de les transmettre et de les substituer; de ses trois gendres, l'un, le capitaine de vaisseau don Antonio Gonzalez Brito, était surintendant de l'arsenal de Naples, avec douze cents écus d'appointements; le second, Bartolomé de Angelis, conseiller extraordinaire de Sainte-Claire en exercice, et le troisième, Bito del Cuore, *maestro portulano* des provinces de Citra et de Basilicata pour deux vies.

Les œuvres de Luca Giordano sont si nombreuses, il en a tellement inondé l'Italie, l'Espagne et toute l'Europe, qu'il n'est personne un peu au courant des choses de l'art qui n'en connaisse quelqu'une, et qui n'ait pu le juger. Semblable à Lope de Vega par le génie, ou du moins par une fécondité d'invention intarissable et par une prodigieuse facilité d'exécution, il faisait un tableau en un jour, comme le poëte une comédie, et comptait aussi ses œuvres par centaines. Mais tous deux ont mérité d'être mentionnés

surtout comme d'éclatantes preuves de l'abus des facultés naturelles, comme des exemples fameux de toutes les fautes où il entraîne. Chez tous deux, ces facultés furent en quelque sorte étouffées par leur propre excès; ils ont ressemblé l'un et l'autre à ces arbres vigoureux, plantés dans un gras terrain, que n'émonde point la main du jardinier, et qui usent leur séve en jets désordonnés et stériles. Chez tous deux, on sent toujours l'absence du travail consciencieux, du goût épuré; on sent toujours l'oubli de cette crainte salutaire du public, et de cette rigueur pour soi-même, sans laquelle il n'est pas de perfection.

Quel fut, en définitive, pour l'un et pour l'autre, le résultat de si belles qualités et d'un si prodigieux labeur? Lope de Vega, rassasié d'honneurs et de richesses, objet de gloire pour sa patrie et d'envie pour les étrangers, dont la renommée enfin fut telle que son nom servait à personnifier l'excellence en toute chose, Lope de Vega dut sembler bien sévère envers lui-même lorsqu'à la fin de sa vie, parmi plus de deux mille pièces de théâtre, il n'en exceptait que six de sa propre réprobation; et pourtant la postérité, plus sévère encore, n'a pas même ratifié cet arrêt; aucun de ses innombrables ouvrages n'a mérité d'être donné pour modèle. Il en est de même de Luca Giordano. S'il n'a jamais rien fait d'absolument mauvais, il n'a jamais rien fait d'absolument bon. S'il y a toujours dans ses œuvres quelque trait d'esprit, d'originalité, quelquefois même de génie; si sa couleur est fraîche et transparente, si l'on admire sa fécondité, son audace, les ressources d'un pinceau puissant et exercé; en revanche, il faut lui reprocher sans cesse un style commun, dépourvu de majesté et de noblesse, non moins que de naïveté, une composition compliquée, invraisemblable, un mélange absurde d'histoire et de mythologie, l'abus des allégories poussé jusqu'à la confusion et jusqu'à la puérilité, des attitudes forcées et l'affectation des raccourcis, des lumières inutiles, des ombres impropres, la discordance des tons,

et, pour produit de tout cela, des effets maniérés, faux, qui forment dans l'art une véritable mode, aussi passagère que celle des vêtements, sans l'excuse toutefois d'une variété que ne comporte pas la nature immuable. Lui aussi fut riche, honoré, célèbre, mais la postérité ne l'a pas traité moins sévèrement que Lope de Vega, et toute sa gloire contemporaine se résume aujourd'hui dans le sobriquet donné à son enfance : pour nous, c'est toujours *Luca fa presto.*

Une différence radicale sépare d'ailleurs le poëte du peintre. Lope de Vega créait, ou du moins fixait le théâtre en Espagne ; il ouvrait devant lui une vaste carrière où le suivirent, en le dépassant, Calderon, Moreto, Rojas, Tirso de Molina, enfin les nombreux écrivains de la scène espagnole, et son influence s'étendit jusqu'à Molière. Au contraire, Luca Giordano fut le dernier de cette magnifique génération de peintres qui s'étaient succédé, en Italie, depuis les maîtres de Raphaël, en Espagne, depuis ses disciples. Il eut une foule d'élèves, éblouis par ses succès faciles : aucun ne put le suivre dans la voie périlleuse où il était lancé ; tous restèrent en arrière, ou s'égarèrent sur ses traces, et les plus célèbres d'entre eux, les Mattei, les Simonelli, les Rossi, les Pacelli, et Solimenès même, ne furent que des médiocrités, imitant un imitateur. Luca Giordana avait détruit comme à plaisir, au profit d'une funeste agilité d'esprit et de main, les dernières règles protectrices du bon goût, les derniers retranchements de l'art ; il laissa derrière lui le vide et le néant, et son nom restera comme la plus solennelle démonstration de cette vérité, rappelée déjà à propos de Francisco Rizi, qu'outre les dons naturels, il faut, pour faire un artiste, deux qualités de la tête et du cœur : la réflexion et la dignité.

RAPHAEL MENGS.

Nous disions, en commençant l'article précédent, qu'après Luca Giordano, après la ruine des écoles, on ne trouve plus, en Italie et en Espagne, ou plutôt partout, dans tout le cours du XVIIIe siècle, que de rares individualités qui semblent vouloir rattacher, comme des points intermédiaires, la chaîne rompue entre les grandes époques de l'art et l'époque actuelle. Mengs est une de ces individualités, et, pour l'Espagne, la plus éclatante.

Il naquit en 1728 à Aussig, petite ville de la Bohême. Son père, Ismaël Mengs, peintre sur émail, voulant, dès sa naissance, le vouer à la peinture, lui donna les prénoms de Corrége et du divin Sanzio; il le nomma Antonio Raphaël. Dans ce but, qu'il suivit avec constance et sévérité, avec une sorte de monomanie, le père de Mengs ne lui donna jamais d'autres jouets qu'un porte-crayon, de façon que l'enfant dessinait avant de savoir lire, et n'ayant pas encore six ans accomplis. A Dresde, où vint résider Ismaël Mengs, son éducation continua d'après la même méthode raisonnée, et sur des principes qui méritent d'être approuvés. Il dessina d'abord de simples lignes, des figures de géométrie, mais à l'œil seul, sans règle ni compas. Ensuite il passa aux contours des objets et aux parties du corps humain, en les traçant d'abord au simple trait, puis avec les ombres. Il étudia la perspective, l'anatomie extérieure, les effets de la lumière, soit naturelle, soit artificielle, et enfin un peu de chimie, science où son père était réputé l'un des meilleurs professeurs du pays et de l'époque. Celui-ci, après avoir donné à son fils quelques leçons de peinture sur émail, à la miniature et au pastel, re-

connaissant que le jeune élève ne pourrait trouver à Dresde de modèles suffisants pour se perfectionner dans le dessin, dans le coloris et dans le style, résolut de le conduire à Rome. Raphaël Mengs avait alors douze ans ; son père, qui mettait à l'instruire une rigidité maniaque, l'enfermait dans le Vatican, du matin au soir, comme un prisonnier, avec un pain et une cruche d'eau, et ne venait le chercher qu'à l'entrée de la nuit, pour le faire souper et dormir. Trois années se passèrent ainsi; puis, après un court voyage à Dresde, quatre autres années, pendant lesquelles Raphaël Mengs, toujours escorté de son père, n'eut de communication qu'avec les statues antiques, les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange, et les cadavres sur lesquels il étudiait l'anatomie dans l'hôpital *Sancti Spiritus.*

Après ces sept années d'études assidues, Mengs eut la permission de composer un tableau original. Il choisit pour sujet la *Sainte Famille,* et, pour modèle de la Vierge, une belle et modeste jeune fille de Rome, nommé Margherita Guazzi, qu'il épousa l'année suivante, 1749, étant âgé de vingt-un ans. Ce premier ouvrage eut du succès, et il pouvait ouvrir, dans Rome même, déjà veuve de tous les grands artistes, une brillante carrière au jeune peintre allemand. Mais son père le contraignit alors de revenir à Dresde, et par les excès d'une sévérité trop longtemps prolongée, finit par le chasser de sa maison. Raphaël Mengs trouva heureusement l'appui du roi de Saxe, Auguste III, qui le nomma son premier peintre, avec logement, carrosse et appointements convenables. L'artiste peignit aussitôt des tableaux latéraux pour la chapelle qu'Auguste venait d'élever dans son palais; mais, pour mieux s'acquitter de l'exécution du maître autel, il demanda et obtint la permission d'aller le peindre à Rome. C'était en 1752. La guerre de Saxe et la fuite du roi, chassé de sa capitale par le grand Frédéric, ayant bientôt après arrêté l'envoi de ses émoluments, Mengs se trouva pour la seconde fois ré-

duit à l'indigence, et obligé de mettre à profit son talent. Ce fut alors qu'il peignit à fresque, moyennant 200 piastres, la voûte du couvent des Pères-Célestins. Poursuivi par les menées jalouses des professeurs de Rome, il crut devoir aller à Naples pour présenter lui-même à Charles III, prêt à se rendre en Espagne où le trône l'attendait, un tableau que ce prince lui avait commandé pour sa chapelle de Caserte. De retour à Rome, Mengs peignit Apollon et les Muses dans la galerie du cardinal Albani, d'après les études qu'il avait faites à Herculanum. Il était résolu à se fixer dans cette capitale, lorsque Charles III, qui ne l'avait point oublié, lui fit proposer de se mettre à son service, moyennant un salaire annuel de 2000 doublons, outre une maison montée, un carrosse et tous ses frais de peinture. Mengs accepta, et s'étant embarqué à Naples sur une escadre de guerre qui faisait voile pour Alicante, il arriva en Espagne au mois de septembre 1761.

Son premier séjour à Madrid fut de courte durée. Un travail opiniâtre et la solitude où le réduisaient sa haine du monde, ainsi que l'absence de sa famille, qu'il avait laissée à Rome, le jetèrent dans une mélancolie qui mit ses jours en danger. Le roi lui permit d'aller se rétablir à Rome. Ce fut là qu'il peignit deux des plus célèbres tableaux qu'il ait laissés en Espagne, une *Nativité* et une *Apparition du Christ à la Madeleine* (*Noli me tangere*). Il se rendit ensuite à Naples, où il fit, toujours pour Charles III, père du roi, les portraits de la famille royale, puis à Florence, où il fut quelque temps occupé par le grand-duc de Toscane et par l'ambassadeur espagnol don José Nicolas de Azara. Revenu à Madrid, Mengs y acheva plusieurs grands ouvrages qu'il avait commencés dans son premier séjour, les fresques du palais neuf et le plafond de celui d'Aranjuez. Avec ses habitudes, dont nous parlerons tout à l'heure, il lui fallut un travail excessif et continuel pour achever, en deux années, ces ouvrages considérables.

Sa santé s'altéra de nouveau, et comme il attribuait son mal au climat de Madrid, il supplia instamment le roi de le laisser retourner à Rome. Charles III y consentit, en portant à 3000 doublons son salaire annuel, auquel il ajouta une somme égale pour ses filles. Mengs ne jouit pas longtemps d'une position qu'il avait souhaitée. Presque en arrivant à Rome, sa femme mourut. Cette perte frappa son imagination maladive; un hiver rigoureux augmenta ses maux, et il mourut lui-même, aux mains d'un empirique de son pays, dans les derniers jours du mois de juin 1779. Il fut enterré dans la paroisse de Saint-Michel, et son protecteur Azara, devenu son ami, fit placer son portrait au Panthéon, à côté de celui de Raphaël, avec l'inscription suivante :

ANT. RAFAELI MENGS
PICTORI PHILOSOPHO
JOS. NIC. DE AZARA. AMICO SUO. P
M. DCC. LXXIX
VIX. ANN. LI MENSES III DIES XVII

Bien différent de son prédécesseur, le Napolitain Luca Giordano, Mengs travaillait en Allemand, avec beaucoup de lenteur et de réflexion. Il ne se contentait pas, comme la plupart des peintres, de préparer ses compositions dans une esquisse dessinée, ou même dans une ébauche peinte : s'aidant de l'antique et de la nature, et formant une laborieuse synthèse, il dessinait d'abord chaque membre, puis chaque figure, puis chaque groupe, puis enfin la composition entière. Aussi, le nombre de ses études est immense, bien qu'il en ait brûlé plusieurs liasses, et celui de ses tableaux fort restreints, car il passait des mois, des années, à compléter les travaux préparatoires. On cite principalement un carton au crayon noir représentant une *Descente de croix*, qu'il fit à Rome dans les derniers temps de sa vie, et qui passa pour un prodige digne d'être mis à côté des plus merveilleux cartons de Raphaël.

Je crois qu'on pourrait dire, avec Cean-Bermudez, que Raphaël Mengs fut le plus grand peintre du XVIIIe siècle, sans rencontrer beaucoup de contradicteurs. Il est certain que ses ouvrages ont été recherchés dans toute l'Europe, de Saint-Pétersbourg à Séville; il est certain que l'art des grandes époques reparut un moment avec lui, qu'il retrouva la sévère correction du dessin, la noblesse du style, la vigueur des expressions, la beauté idéale, l'exécution châtiée et pleine de charmes; enfin, toutes les plus exquises qualités de la peinture. Seulement la délicatesse un peu recherchée de son pinceau doux et timide rappelle les premières leçons qu'il reçut pour peindre en miniature et sur émail. Les tableaux de Mengs sont fort rares en France, et je ne saurais dire en quelle galerie publique ou particulière on en pourrait trouver un seul échantillon. Parmi ceux qu'il a laissés en Espagne, outre ses fresques, l'on compte sa grande composition de la *Nativité*, qui est actuellement au musée de Madrid avec plusieurs portraits de sa main, le *Noli me tangere*, une *Descente de Croix*, une *Annonciation*, une *Sainte Famille*, une *Prière au jardin des Olives*, un *Saint Antoine de Padoue*, etc. Mengs affectionnait, dans ses toiles ou ses tables, car il a peint souvent sur bois, la forme plus haute que large, et plaçait au-dessus de son sujet un chœur d'anges, un Père Éternel, ou quelque allégorie céleste. Il a adopté cet arrangement dans sa *Nativité*, dans une *Gloire* qui est au-dessus du retable de *San Isidoro el Real*, à Madrid, dans une charmante *Annonciation* qui est à la collégiale de Castroxeriz et dans plusieurs autres compositions. Je me rappelle avoir vu chez un amateur éclairé de Séville, le chanoine don Manuel Cepero, un tableau de chevalet fort remarquable, présentant la même disposition. Au bas, dans un frais bocage, Adam et Ève, beaux de leurs formes seules qu'aucun vêtement ne voile, folâtrent avec toute l'innocence de deux enfants nouveau-nés; au-dessus, le Créateur, entouré d'un cortége d'esprits célestes, sourit à

leurs jeux et semble se complaire à voir son plus bel ouvrage. Sa tête est vraiment admirable; Mengs a placé sans disparate les attributs de la vieillesse, des cheveux blancs, une longue barbe éblouissante comme la neige, sur un visage brillant de jeunesse et de fraîcheur. C'est une vie déjà immense qui ne doit pas avoir de fin, c'est un vieillard éternel, c'est Dieu.

Mengs a fait un grand nombre de dessins au crayon noir, blanc et rouge, sur papier blanc, brun et bleuâtre, à l'encre de Chine, au pastel, au lavé, et des portraits à la miniature. Il a enfin laissé quelques écrits sur la peinture, publiés en espagnol, dans l'année 1780, par son ami Azara, et qui forment, au dire de Cean-Bermudez, le meilleur traité élémentaire que possède aucune langue sur ce sujet.

Sa fille, Anne-Marie Mengs, née à Dresde, en 1751, et mariée à Rome, en 1777, au graveur don Manuel Salvador Carmona, vint s'établir à Madrid, où elle peignit avec succès la miniature et le pastel; elle mourut dans cette ville, en 1793, membre honoraire de l'Académie de San Fernando.



DE L'AGE

DES PEINTRES EN ESPAGNE.

Dans les travaux statistiques sur la durée de la vie humaine, on a toujours, si je ne me trompe, attribué aux artistes une vie moyenne plus courte qu'aux savants ou aux gens de lettres. En écrivant ces diverses notices, j'ai été, tout au contraire, frappé du grand âge qu'ont généralement atteint les peintres en Espagne (pays, cependant, où la vie moyenne est moins élevée que dans les régions du Nord), à ce point, que j'aurais volontiers établi la règle contraire, et que j'aurais donné une plus longue durée à la vie des artistes qu'à celle des écrivains. Je vais rappeler ici, comme objet d'étude et de comparaison, les âges des principaux peintres, au nombre d'environ quatre-vingts, que j'ai mentionnés dans les *biographies*.

Velazquez..................	a vécu	61 ans.
Murillo............................		64.
Ribera.............................		69.
Alonzo Cano.......................		66.
Zurbaran..........................		64.
Joanès............................		56.
Moralès..................	près de	80.
Fray Nicolas Borras................		80.
El *Mudo*..........................		52.
El *Greco*.................	environ	80.
Sanchez Coello............	environ	70.
Céspedès..........................		70.
Pacheco...................	plus de	80.
Toledo............................		54.
Francisquito......................		mort très-jeune.

Francisco Ribalta	environ	70.
Juan Ribalta		31.
Rodriguez Espinosa		68.
Geronimo Espinosa		80.
Nicolas Factor		63.
Vicente Victoria		54.
Sanchez Cotan		66.
Mayno	environ	80.
Orrente	environ	80.
Luis Tristan		54.
Luis de Vargas		66.
Las Roelas	environ	66.
Agustin del Castillo		61.
Juan del Castillo		56.
Antonio del Castillo		64.
Herrera *el Viejo*		80.
Herrera *el Mozo*		63.
Moya		56.
Juan de Sevilla		73.
Valdès-Léal		61.
Niño de Guevara		66.
Antolinez		âge inconnu.
Mazo-Martinez	plus de	67.
Pareja		64.
Carreño		72.
Menezès-Ozorio	plus de	60.
Villavicencio		65.
Sebastian Gomez		mort vieux, âge inconnu.
Tobar		80.
Palomino		75.
Berruguete		81.
Becerra		50.
Barroso		52.
Granelo	environ	45.
Fabricio Castello	environ	65.
Félix Castello		54.
Pantoja de la Cruz		59.
Patricio Caxès	au moins	70.
Eugenio Caxès		65.
Bartolomé Carducci		48.
Vincenzo Carducci		60.
Pereda		70.
Alonzo del Arco (el sordillo de Pereda)		75.
Collantès		57.

Juan Rizi...........................	80.
Francisco Rizi.......................	77.
Camilo.................... plus de	60.
Jusepe Martinez.....................	70.
Leonardo...........................	40.
Montero...........................	70.
Arias...............................	mort vieux, âge inconnu.
Solis...............................	55.
Escalante..........................	40
Cabezalero.........................	40.
Cerezo.............................	40.
Garcia-Hidalgo.....................	âge inconnu.
Claudio Coello........... moins de	50.
M. J. Menendez.....................	âge inconnu.
F. A. Menendez............ environ	68.
Luis Menendez......................	64.
Goya...............................	86.
Pedro Campaña......................	77.
Antonio Moro.......................	76.
Cornelio Schutt....................	mort vieux, âge inconnu.
Luca Giordano......................	73.
Raphaël Mengs......................	51.

FIN.

TABLE ANALYTIQUE.

A

B

C

D

E

F

G

H

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

V

W

Z

FIN DE LA TABLE ANALYTIQUE.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

NOTICES BIOGRAPHIQUES SUR LES PRINCIPAUX PEINTRES DE L'ESPAGNE. 213

ÉCOLE DE VALENCE.

ÉCOLE DE TOLÈDE.

ÉCOLE D'ANDALOUSIE.

ÉCOLE DE MADRID.

ÉTRANGERS PEINTRES EN ESPAGNE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

PARIS. — IMPRIMERIE DE CH. LAHURE ET Cie
Rues de Fleurus, 9, et de l'Ouest, 21

